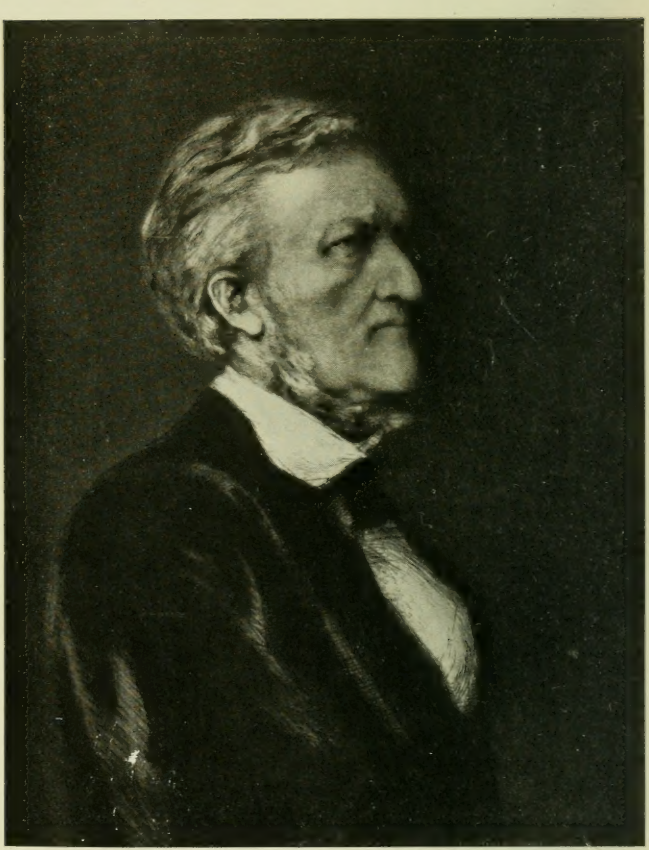
RANZ MUNCKER

RICHARD WAGNER

ML
410
W1M92

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Toronto

http://www.archive.org/details/richardwagnerein00munc



Painted & Etched by Hubert Herkomer

Richard Wagner

RICHARD WAGNER.

Eine Skizze
seines Lebens und Wirkens

von

FRANZ MUNCKER.

Zeichnungen von Heinrich Nisle.

Zweite, völlig neu bearbeitete Auflage.

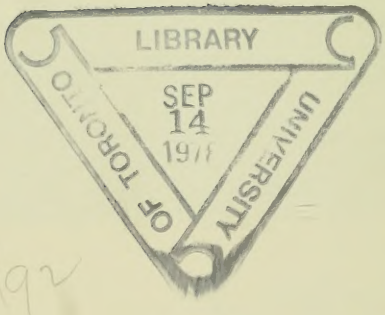
Mit Titelbild, 14 farbigen und 14 schwarzen Bildern im Text
und 3 auf Doppeltafeln.

BAMBERG.
C. C. Buchners Verlag.
1909.

Druck
von A. Bonz' Erben in Stuttgart.

Zinkätzungen
von Oskar Consée in München.

Kunstdruckpapier
von Carl Scheufelen in Oberlenningen-Teck.



ML
410
W.M92

Vorrede.

Das Büchlein über Richard Wagner, das bei seinem ersten Erscheinen vor achtzehn Jahren allenthalben freundlich aufgenommen wurde, lege ich hier in völlig neuer Bearbeitung vor. Den Grundcharakter meiner Schrift habe ich unverändert gelassen, im einzelnen sie aber durchweg zu verbessern und zu vermehren gesucht.

Von Anfang an war es mir hauptsächlich um die innere Geschichte Wagners und seiner Werke zu tun. Dem reichen geistigen Gehalt und der künstlerischen Bedeutung seines Strebens und Schaffens galt meine Forschung. Das Wesen und Werden dieser Kunst bemühte ich mich aber vor allem geschichtlich zu erkennen; die Schriften und Werke Wagners betrachtete ich also im Zusammenhang mit seinem Leben sowie mit der früheren und gleichzeitigen geistigen Entwicklung Europas, insbesondere Deutschlands. Wie aber die Bedeutung Wagners weit über die Grenzen einer einzigen Kunst hinausreicht, so durfte auch die Darstellung seines Wollens und Wirkens nicht etwa bloß auf das Gebiet der Musik beschränkt werden. Vielmehr war namentlich auch seine Stellung innerhalb

unsrer Literatur, sein Verhältnis zu deutschen und ausländischen Denkern und Dichtern zu bestimmen, die einen nachweisbaren, irgendwie bedeutsamen Einfluß auf ihn gehabt haben.

Als ich nach solchen Grundsätzen einst mein Büchlein entwarf, konnte ich mich nur in wenigen Fällen auf ähnlich geartete, der geschichtlichen Erkenntnis dienende Vorarbeiten von wissenschaftlichem Werte stützen; in der Hauptsache hatte ich die Ergebnisse eigner, vollkommen selbständiger Forschung zu verwerten. Ja, manchen kleinen Fund, der mir gelegentlich geglückt war, konnte ich in der kurzen Skizze nur eben andeuten; um ihn in allen Einzelheiten überzeugend darzulegen, reichte meistens der Raum nicht.

Seitdem aber haben sich die Verhältnisse wesentlich geändert. Zahlreiche Forscher haben in den beiden letzten Jahrzehnten die einzelnen Werke und Bestrebungen Wagners, seine Beziehungen zu den geistigen Strömungen seiner Zeit, zu den andern Führern unsrer literarisch-künstlerischen Entwicklung geschichtlich untersucht. Manches von dem, worauf ich zuerst 1891 mit flüchtigen Worten hingewiesen hatte, ist nun von andern, manches von mir selbst genauer erörtert worden. Dazu wurde allerhand neues Material an Dichtungen, Aufsätzen und Entwürfen Wagners, an Briefen von, an und über ihn zu Tage gefördert. Im Zusammenhang damit sah sich auch die geschichtliche Forschung vor neue Aufgaben gestellt, deren Lösung ihr zum Teil schon gelungen ist. Die wirklich wertvollen Ergebnisse dieser verschiednen Arbeiten suchte ich, soweit es der Rahmen meiner Darstellung zuließ, in die neue Auflage meines Buches einzuweben. Dieses ist dadurch zweifellos öfters berichtigt, noch öfter bereichert und vertieft worden. Namentlich erweiterte ich meistens die Abschnitte über die musikalische Ausführung der Wagnerschen Dramen, die in der ersten Auflage allzu dürftig ausgefallen waren. Auch an der Form der

Darstellung besserte ich allerlei, obgleich gerade sie manchen Beifall gefunden hatte.

So darf ich es ohne Furcht vor Selbsttäuschung aussprechen, daß mein Buch in der neuen Bearbeitung besser und reichhaltiger geworden ist. Allein, was es 1891 war, eine Arbeit, die in ziemlich vielen Fällen auch dem Forscher bisher Unbekanntes darbot, das ist es nicht mehr. Hie und da enthält es wohl noch eine Bemerkung, die, im einzelnen sorgfältig erwiesen, auch dem Kenner einen neuen Ausblick eröffnen dürfte. Aber das kann nicht mehr seinen eigentlichen Wert ausmachen. Dieser kann jetzt nur darin bestehen, daß es das Wichtigste, was die geschichtliche Forschung über Wagners Leben, Denken und Schaffen gefunden hat, in knapper, doch möglichst übersichtlicher und lesbarer Form den Freunden seiner Kunst übermittelt.

Die fremden Vorarbeiten, die ich dankbar benützt habe, brauche ich hier nicht der Reihe nach aufzuzählen. Mit besonderer Freude sei nur der bisher besten Biographie Wagners gedacht, des auf drei Bände berechneten Buches von Max Koch, das zwar nur in seinem ersten Teile vollendet vorliegt (Berlin 1907), aber dem Ziel, nach dem auch ich strebe, einer wahrhaft geschichtlichen Erkenntnis des künstlerischen Wesens und Werdens Wagners, näher kommt als jede andre Darstellung seines Lebens. Daß ich aber auch diesem Werke wie den sonstigen Schriften gegenüber, aus denen ich mich belehrte, stets die Selbständigkeit meines Urteils gewahrt habe, glaube ich vor sachkundigen Lesern nicht erst versichern zu müssen.

Die künstlerischen Beigaben meines Buches sind im großen und ganzen dieselben wie in der ersten Auflage geblieben; zum Teil sind sie jetzt technisch besser ausgeführt als früher, gelegentlich auch um eine Nummer vermehrt. Mehrere Porträts Wagners nach guten Gemälden und Photographien, Proben seiner Handschrift aus einem größeren Schriftstück und aus der Originalpartitur der „Walküre“, ferner Abbildungen

des Bayreuther Festspielhauses und andrer in der Geschichte des Künstlers merkwürdigen Gebäude schmücken das Bändchen. Vor allem aber sind ihm die meisten Originalskizzen zu den Dekorationen des „Rings des Nibelungen“ und des „Parsifal“, die nach Wagners eignen Angaben für die Bühnenfestspiele von 1876 und 1882 entworfen wurden, in getreuer Nachbildung beigegeben. Für die uneigennützige Bereitwilligkeit, mit der diese Skizzen von den Gebrüdern Brückner in Koburg, ebenso die übrigen Bilder von ihren Besitzern dem Verleger und mir zu Gebote gestellt wurden, sei, wie vor achtzehn Jahren, so auch jetzt herzlicher Dank dargebracht.

München, am 24. Juni 1909.

Franz Muncker.

I.

Unter den Zielen, welche die Begründer der neueren deutschen Literatur verfolgten, ragt eines über alle andern empor, das Drama, die höchste Gattung der Dichtkunst, diejenige Gattung, die am sinnlichsten und unmittelbarsten nicht nur auf das Ohr, sondern auch auf das Auge des Volkes einwirkt, die nicht mehr bloß reine Poesie ist, sondern erst mit Hilfe der übrigen Schwesterkünste ihre Werke ins volle Leben treten lassen kann. Seit Lessing haben alle unsere großen Dichter diesem Ziele mit leidenschaftlichem Eifer nachgestrebt. Sie alle, selbst die, welche von dem Wesen und den Erfordernissen des echten Dramas recht wenig ahnten, wie Klopstock und Wieland, hat einmal der Gedanke lebhaft bewegt, uns ein nationales deutsches Drama zu schaffen. Er beseelte Goethe, als dieser sich zum „Götz“, zur „Iphigenie“, zum „Faust“ wandte; er begeisterte Lessing und Schiller zu ihren größten künstlerischen Werken; er füllte das Herz Heinrich von Kleists mit heißer Sehnsucht, die zuletzt, in ihrem höchsten Begehren ungestillt, in Verzweiflung umschlug. Herrliche Dichtungen waren die Früchte dieses Strebens, Werke, von natio-

nalem Geist durchweht, die ihren Verfassern, unserm Volk und unsrer Literatur zu ewigem Ruhm gereichen. Aber das neue, nach Form und Inhalt vollständig und eigenartig deutsche Drama gaben uns jene Dichter und die, welche gleichzeitig mit ihnen darnach rangen, noch nicht. Dazu ließ es der weltbürgerliche Zug im gesamten deutschen Geistesleben des achtzehnten Jahrhunderts nicht kommen und im Verein damit die Art, wie sich unsere Dramatiker an fremde Muster, vornehmlich an Shakespeare und an die antiken Tragiker, hielten. Jenes neue, vollkommen deutsche Drama hat uns erst Richard Wagner geschenkt, ein Drama, deutsch nach seinem Inhalt wie nach seiner Form, auf alte nationale Sage und Dichtung gegründet, ganz und gar von deutschem Geiste durchhaucht und in seinem gesamten künstlerischen Charakter so eigenartig, wie es nur aus dem deutschen Volke hervorgehen konnte. Hierin liegt Wagners ungeheures geschichtliches Verdienst, nicht in seinen meisterhaften musikalischen Schöpfungen, nicht in seinen an sich gewaltigen dichterischen Leistungen. Er ist in erster Linie Dramatiker, und Musik ebensowohl wie Poesie sind ihm nur Mittel zum einen, großen Zwecke des Dramas.

Denn das Drama in seiner Vollendung, wie Wagner es auffaßt, ist zugleich Musik und Poesie, soll nur im deutschen Geiste und mit reicheren künstlerischen Mitteln jenes Gesamtkunstwerk der alten Griechen, das die verschiednen Einzelkünste (neben der Poesie und Musik auch die bildenden und mimischen Künste) zur organischen Einheit verband, die attische Tragödie, neu gestalten. Auf die Antike blickten die Meister unserer Literatur als auf das höchste Vorbild jeder Kunst; ihr entnahm auch Wagner sein Muster. Was er wollte, war der Idee nach durchaus nicht etwas unbedingt Neues. Seit dem Beginn der neueren Ästhetik, seit dem Anfang des achtzehnten Jahrhunderts, hatten bedeutende und einflußreiche Denker und Dichter, Batteux, Voltaire, Rousseau, Didérot in Frankreich, Sulzer,

Wieland, Lessing, Herder, Schiller, Goethe, Schelling, Schleiermacher, E. T. A. Hoffmann und andere bei uns, wiederholt und immer dringender ein ähnliches dramatisches Gesamtkunstwerk gefordert. Sie wiesen zu diesem Behuf auf die Oper hin, der eben damals Gluck und Mozart neue Wege bahnten. Durch Veredlung und dramatische Vertiefung ihres dichterischen Gehaltes sollte aus ihr das Ideal der Kunst gebildet werden. Allein, was diese Männer nur teilweise andeuteten und immer nur theoretisch aussprachen, das ließ Wagner zuerst nach allen Seiten hin streng folgerichtig ausreifen und machte es zur künstlerischen Tat. Dichter und Komponist in einer Person, knüpfte er in seinen Werken unmittelbar an das an, was unsre Klassiker und Romantiker in der Poesie sowohl wie in der Musik geleistet hatten, bildete ihre Ideen, ihre Stoffe und Formen selbständig weiter und schloß so auf beiden Gebieten der Kunst die Entwicklung krönend ab, durch die sich der deutsche Geist seit mehr als einem Jahrhundert langsam dem Ideal des Dramas genähert hatte.

Seine Lebenszeit fiel in die Periode, in der sich unser Volk durch innere und äußere Kämpfe nach und nach seine jetzige Weltstellung errang. Wagner beteiligte sich äußerlich nur vorübergehend an diesen Kämpfen. Aber er litt nicht nur persönlich lange Jahre unter den Bedrängnissen, welche die inneren Wirren über Deutschland brachten; auch sein geistiges Ringen nach neuen Siegen der deutschen Kunst ging Hand in Hand mit den Bestrebungen und Taten, die uns zu politischer Freiheit und Größe führten. Es ist kein Zufall, daß unmittelbar nach der Bewegung der Jahre 1848 und 1849 Wagners revolutionäre Kunstschriften erschienen, die zuerst sein Ideal des Dramas laut verkündigten und theoretisch begründeten, daß damals zugleich der Entwurf des Werkes entstand, das dieses Ideal zuerst vollkommen zur Tat machen sollte. Es ist ebensowenig ein Zufall, daß dieses Werk als künst-

lerische Erscheinung vollendet erst ins Leben trat, nachdem aus den Zeiten unklaren Strebens und leidvollen Streitens, die es reifen sahen, das geeinigte Deutschland und das neue Reich erwachsen waren. Das Bühnenfestspielhaus bei Bayreuth und die Aufführungen darin im Sommer 1876 und 1882 waren der höchste Triumph des Lebens und Schaffens Richard Wagners, nicht minder aber die unmittelbare künstlerische Folge der politischen Siege Deutschlands von 1870 und 1871.

II.

Wilhelm Richard Wagner wurde am 22. Mai 1813 zu Leipzig geboren. Er war das jüngste Kind einer zahlreichen Familie, in welcher der Sinn für Kunst, besonders für die Bühne, heimisch war. Schon der Vater, Friedrich Wagner, Polizeiaktuar am Leipziger Stadtgericht, mit Beethoven im gleichen Jahre (1770) geboren, pflegte diesen Sinn. Ihn raffte, gerade ein halbes Jahr nach Richards Geburt, am 22. November 1813, als die Stadt nach der Völkerschlacht mit Verwundeten überfüllt war, das Lazarettfieber weg. Der Witwe, Johanna, geb. Pätz (geboren 1774 in Weißenfels, gestorben 1848), nahm sich ein jüngerer Freund des Verstorbenen mit treuer Sorge an. Ludwig Geyer, 1779 zu Eisleben geboren, juristisch gebildet, als Porträtmaler und Lustspieldichter, besonders aber als Schauspieler mit Erfolg tätig, damals bereits Mitglied der Dresdener Hofbühne. Mit ihm verheiratete sich im August 1814 Richards Mutter; zu ihm siedelte bald darauf die Familie nach Dresden über.

Liebevoll wachte Geyer über die Entwicklung des Knaben, aus dem er „etwas zu machen“ hoffte. Aber dessen mannigfache Anlagen und Neigungen ließen ihn

zweifeln, für welche Kunst er ihn insbesondere erziehen solle. Indessen machte Richard in der Dresdener Schule gute Fortschritte, zeigte sich jedoch in keiner Weise als ein Wunderkind, spielte und tollte vielmehr übermütig wie ein richtiger gesunder Junge. Am 30. September 1821 verlor er auch den guten Stiefvater. Um der Mutter die häuslichen Sorgen zu erleichtern, nahm ihn jetzt ein Bruder Geyers auf ein Jahr zu sich nach Eisleben. Auch eine Privatschule besuchte hier der Knabe. Dann trat er im Dezember 1822 in die Dresdener Kreuzschule ein.

Griechische Sage und Geschichte regte ihn nun vor allem an und bestimmte auch seine ersten dichterischen Versuche. Er übersetzte aus der „Odyssee“ und entwarf Trauerspiele nach dem Vorbild eines sklavisch-starren Nachahmers der antiken Tragödie, des gelehrten Leipziger Ratsherrn Johann August Apel. Mit dem gleichen Eifer aber versenkte er sich alsbald auch in die Lektüre Shakespeares. Von den Werken des englischen Dramatikers mächtig ergriffen, arbeitete er zwei Jahre lang (1826–1828) an einem großen Trauerspiel „Leubald“, in welchem allerlei Shakespearesche Motive mit Anklängen an deutsche Ritterschauspiele verbunden und beide ins Romantisch-Abenteuerliche kraß gesteigert waren. Der dichterische Trieb erwachte zuerst in dem Knaben, und auf das Drama war von Anfang an seine Absicht gerichtet; der musikalische Trieb schlummerte noch vollständig. Nur für den „Freischütz“ und dessen Komponisten, der seit 1817 als Hofkapellmeister in Dresden wirkte, schwärmte Richard schon als Kind. An diese Oper erinnerte denn auch der eine und andre Zug in seinem „Leubald“.

Mit der Rückkehr der Familie nach Leipzig (Ende 1827) änderte sich manches auch im Geistesleben des jungen Richard. Großen Einfluß gewann jetzt sein Oheim, Adolf Wagner, auf ihn, ein vielfach tätiger, wissenschaftlich und künstlerisch gleichmäßig gebildeter Schriftsteller, ein tüchtiger Philologe und Lite-

rarhistoriker, ein fleißiger und vielseitiger Übersetzer, der sich auch mehrfach als Originaldichter versuchte und der Anerkennung des hochbewunderten Goethe, der Freundschaft Tiecks, Fouqués und anderer Führer der Romantik erfreute. Aber trotz der reichen Anregung, die der Neffe im Verkehr mit ihm empfing, erlosch nun in Richard der Eifer für die Schulstudien, durch den er sich bisher ausgezeichnet hatte. Dafür entzündeten die Gewandhauskonzerte, in denen er neben Mozart vor allem Beethoven kennen lernte, seine Liebe zur Musik. Die Verbindung von Dicht- und Tonkunst aber im „Egmont“ zeigte ihm ein höchstes Ideal, dem er schon jetzt im jugendlichen Eifer nachstreben wollte. So beschloß er alsbald, sein großes Trauerspiel mit Musik zu versehen, und entwarf unter dem Eindruck von

Geburtshaus Wagners in Leipzig.

Goethes „Laune des Verliebten" und Beethovens Pastoralsymphonie ein Schäferspiel, dessen Musik er gleich mit den Versen niederschrieb.

Auf die neue Kunst lenkten ihn ganz besonders auch die Schriften der Romantiker, die so oft in ihrer Poesie rein musikalische Klangwirkungen erzielen wollten. Sie las Richard jetzt mit empfänglichem Geiste und unter ihnen am liebsten die gespenstisch-abenteuerlichen Erzählungen des genialen Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, der selbst Dichter, Musiker und Maler zugleich war, als dichterischer Seher das innerste Wesen und die geheimsten Rätsel der Musik aussprach und gern die Tonkunst als Vertreterin und höchste Offenbarung der Kunst überhaupt auffaßte. Einzelne, besonders mittelalterliche Stoffe Hoffmanns prägten sich schon damals der Seele seines jugendlichen Verehrers fest ein; der prickelnde, trotz seiner äußerlichen Ruhe heftig aufregende, mit Humor, Satire, Ironie reich getränkte Stil des romantischen Erzählers übte noch ein Jahrzehnt darnach und später auf den Schriftsteller Wagner einen ungemein starken Einfluß aus. Auf den Jüngling, der eben dem Knabenalter entwuchs, wirkte mehr die überreizte Phantastik Hoffmanns, die Art, wie er die abstraktesten Begriffe sinnlich belebte, wie er Märchenhaft-Wunderbares und Wirkliches unlösbar in einander mischte.

Seine Exzentrizität spiegelte sich äußerlich und innerlich auch in Richards ersten Kompositionsversuchen wieder. Beethovens kühne Größe und Tiefsinn dachte er nachzubilden, als er sich nach wenigen Arbeiten für Kammermusik größeren Orchesterwerken zuwandte und besonders mehrere Konzertouvertüren schrieb, die meistens in Leipzig ein- oder zweimal aufgeführt wurden. Dieses Vorbild begeisterte ihn so, daß er selbst schon in der ersten Ouvertüre, die noch von wirren Absonderlichkeiten strotzte und die Hörer aufs äußerste verblüffte, etwas auszusprechen vermochte, was ernsten Musikern Achtung abnötigte.

Von dem falschen Schwulste befreite ihn der Unterricht des Kantors an der Thomasschule, Theodor Weinlig, eines gediegenen Musikers, der ihn in das Verständnis des Kontrapunktes einführte. Jetzt lernte er auch Mozart und Haydn besser schätzen. Unter Mozarts Einfluß vornehmlich verfaßte er eine Klaviersonate, seine erste Komposition, die er zum Druck brachte. Noch ein paar Arbeiten für das Klavier folgten ihr, zum Teil ebenso unselbständig wie sie. Ein Klavierauszug der „Neunten Symphonie“ aber für zwei Hände, den er sich damals zunächst zu eignem Gebrauch anfertigte, fand trotz ernstem Bemühen des Jünglings nicht den Weg in die Öffentlichkeit. Auch sieben Gesänge zu Goethes innig bewundertem „Faust“ (1832) blieben ungedruckt. Bedeutender als die übrigen Kompositionsversuche aus diesen ersten Jahren fiel eine Symphonie in C-dur aus. Auch sie verriet neben der Bewunderung Beethovens das fleißige Studium Mozarts, wies außerdem aber manche eigenartigen Gedanken und eine bemerkenswerte kontrapunktische Geschicklichkeit auf.

Aufgeführt wurde die Symphonie zuerst im Sommer 1832 durch Dionys Weber, den Direktor des Prager Konservatoriums, als Wagner ihn auf der Rückfahrt von einer Reise nach Wien aufsuchte. Der junge Tondichter hatte im Februar 1831 das Gymnasium verlassen und dann einige Semester an der Leipziger Universität — nicht allzu fleißig — Philosophie und Ästhetik gehört, ohne jedoch seine Musik, in der er nunmehr seinen Lebensberuf erkannte, mit einem gelehrten Fachstudium zu vertauschen. Auch an den wilden Genüssen einer studentisch sich austollenden Jugend hatte er kurze Zeit lebhaften Anteil genommen und mit warmer Begeisterung in die durch die Julirevolution entfesselten freiheitlichen Regungen und in die allgemeine Schwärmerei für die unterdrückten Polen eingestimmt.

Was er 1832 vom Wiener Musikleben kennen lernte,

enttäuschte ihn bitter: in Prag aber und während des folgenden Winters in Leipzig begann er seine erste Oper „Die Hochzeit". Schon jetzt war es ihm zur Überzeugung geworden, daß er nur einen Text, den er selbst gedichtet, in Musik setzen dürfe: die dramatische Wirkung, auf die es ihm vor allem ankam, war nur so zu erreichen. Verschiedne literarische Anregungen scheinen bei der Gestaltung des düstern Stoffes zusammengewirkt zu haben. Auf Ossians Helden weisen die Namen der Wagnerschen Personen zum Teil zurück. Einzelne Züge der Oper klingen an Shakespearesche Probleme an; der Schluß mahnt an die Katastrophe der „Braut von Messina" und an allgemein leitende Gedanken der Schicksalstragödie. Die Grundlinien der bedeutendsten Szene, aber auch nur die Grundlinien, dürfte Wagner dem Trauerspiel „Cardenio und Celinde" von Immermann (1826), vielleicht auch der eben erst in Wien bis zum Überdruß gehörten Oper „Zampa" von Herold entnommen haben. Freilich verkürzte und vereinfachte er dabei durchweg die Handlung, die ihm diese Vorlagen darboten, ja veränderte sie in dem weiteren Verlauf, den er ihr gab, bis zur Unkenntlichkeit. Allein der krasse, vielleicht auch sonst exzentrische Text mißfiel der Schwester des Dichters, die als begabte Schauspielerin wohl ein Urteil in solchen Dingen haben mußte. Wagner vollendete daher die Komposition nicht, die sich noch meist in den alten Bahnen der deutschen Oper bewegte, obgleich ein Septett am Anfang Weinligs frohen Beifall fand. Die Dichtung vernichtete er spurlos; nur die in Musik gesetzte einleitende Szene (mit jenem Septett) hat sich handschriftlich erhalten.

Dagegen gedieh eine andere, bald nach der „Hochzeit" begonnene Oper zum Abschluß, aber erst in Würzburg, wohin Wagner zu seinem Bruder Albert, der dort als Schauspieler, Sänger und Regisseur wirkte, im Februar 1833 übersiedelte. In Friedrich Werthes' deutscher Übersetzung der theatralischen Werke des

Grafen Carlo Gozzi (Bern 1777) hatte der Jüngling das tragikomische Märchen „Die Frau eine Schlange" („La donna serpente") gelesen. Schon 1806 war dieses Stück von dem Berliner Kapellmeister Friedrich Heinrich Himmel zu einer Oper „Die Sylphen" bearbeitet worden, von der jedoch Wagner kaum etwas Näheres wußte. Wohl aber war sein Augenmerk durch das begeistert empfehlende Lob seines Oheims und E. T. A. Hoffmanns längst auf den phantasievollen italienischen Dramatiker gelenkt worden. Nun gestaltete auch er Gozzis Märchendrama zu einer Oper um, die er „Die Feen" betitelte.

Er benannte in den meisten Fällen die Personen anders, wobei er mehrfach Namen aus der „Hochzeit" auf sie übertrug, ließ einige wenige Nebenfiguren ganz weg, behielt aber im allgemeinen den Gang der Handlung, ihre Gliederung in drei Akte sowie die wichtigeren Charaktere des Originals bei. Nur beseitigte er manche Züge, die derb-possenhaft wirkten oder auch Gozzis persönlichen satirischen Zwecken dienten, und entfernte oder milderte wenigstens alles, was durch die Übertreibung des Wunderbaren allzu sehr an das Märchen mahnte. Dafür bildete er die ernsten, menschlich ergreifenden Szenen seiner Vorlage edler und bedeutender aus. Am Inhalt änderte er trotz mehrfachen Kürzungen wenig; im Einzelausdruck verfuhr er vollständig frei als Originaldichter, der zwar oft noch mit Sprache und Vers unbeholfen rang, bisweilen aber schon echten poetischen Glanz über seine Reden auszugießen vermochte. In die Exposition wußte er mehr Klarheit und Stimmung zu bringen als der Italiener; die Vorgänge des zweiten Aufzugs ordnete er so, daß sich in seinem Werke ein reicheres dramatisches Leben auf der Bühne entfaltet, also auch eine stärkere theatralische Wirkung erzielt wird. Zu andern Änderungen veranlaßte ihn die Rücksicht auf die musikalische Ausführung, der Wunsch, hier eine Arie, dort ein Duett, Terzett oder Quartett, einen Chor anzu-

bringen, besonders die Akte mit großen Ensembles zu schließen.

Musikalische Gründe waren es denn auch zunächst, die ihn bestimmten, das Ende des Dramas völlig umzugestalten. Bei Gozzi wird die Fee Cherestani, die um eines irdischen Mannes willen der Unsterblichkeit entsagen wollte, in eine Schlange verwandelt, da ihr Gemahl die Prüfungen, durch die er sich seines dauernden Glückes würdig machen sollte, nicht bestand. Aber nun rafft sich der Schuldige zu übermenschlichen Taten auf, siegt in Kämpfen, die den Mutigsten schrecken könnten, bricht den Zauber, indem er die entsetzliche Schlange küßt, und gewinnt so sich die Geliebte zurück, ihr aber das ersehnte Los der Sterblichkeit. Bei Wagner wird die Fee Ada in Stein verwandelt und durch den beschwörenden Gesang ihres Gatten wieder entzaubert. Aber nicht sie wird nun sterblich wie er, sondern er, den die Götterkraft der Liebe über das gemeine Maß des Menschlichen erhoben, folgt seiner Gemahlin, gleich unsterblich wie sie, ins Feenreich. Die Dichtung, die so mit ihrem Preise der Macht des Gesanges an die Sage von Orpheus und Eurydike, äußerlich auch an den Schluß von Shakespeares „Wintermärchen" erinnert, ist durch Wagners Änderung nicht nur ergiebiger für den Tonsetzer geworden, sie befriedigt nun auch unser poetisches Empfinden besser. Indem Wagner seinen Helden zuletzt der Unsterblichkeit teilhaftig werden ließ, kehrte er, vielleicht unbewußt, zur ältesten Fassung jener Sagen von der Vermählung eines überirdischen Weibes mit einem sterblichen Manne zurück, zu Kalidasas Drama „Urvasi", das schon seit 1828 in einer deutschen Übersetzung (von Oskar Ludwig Bernhard Wolff) vorlag. Zugleich aber deutete er damit bereits auf einen Gedanken, der in seinen späteren Werken mehrmals wiederkam, im allgemeinen hin, auf die Erhebung vom Irdischen zu ewiger Wonne durch die Kraft der erlösenden Liebe. Noch andre Grundmotive der späteren

Wagnerschen Dichtung sind in den „Feen" schon vorgebildet; so namentlich die Idee des „Lohengrin": nur so lange darf der Mensch in ungetrübtem Glücke mit einem Wesen aus überirdischen Bezirken liebend vereinigt sein, als er nicht zweifelnd dessen geheimnisvolle Herkunft aufzudecken versucht.

Auch die musikalische Ausführung der „Feen" weist hie und da schon auf den späteren Wagner hin, aber doch nur in vereinzelten Fällen, wo der junge Komponist dramatisch besonders bedeutsame Momente durch die Kunst seiner Töne charakterisieren, oder wo er halblyrische, idyllische und namentlich elegische Stimmungen erklingen lassen wollte. Dazu kommen in der Ouvertüre und auch sonst ein paar Themen, die in späteren Werken Wagners, in der „Faust-Ouvertüre", im „Rienzi", im „Fliegenden Holländer", fast unverändert wieder auftauchen. Bewundernswürdig ist, wie sicher der Jüngling die technischen Mittel beherrscht, den Chor und die einzelnen Instrumente behandelt, das Orchester überhaupt zum Ausdruck der Empfindung und zur dramatischen Wirkung verwertet.

Allzu große Breite ist ein Grundfehler der Komposition; hierin verrät sich am meisten der Anfänger. Ihn merkt man ferner in den Rezitativen. Hier vor allem fand der unsicher Tastende noch oft die selbständige freie Melodie nicht, deren Mangel Wagner hernach selbst beklagte. Eine viel größere und zum Teil reifere musikalische Begabung bekundeten die Arien und mehrstimmigen Gesänge, die großen Ensembles und die Ouvertüre. In der Leichtigkeit, mit der er seine Melodien der natürlichen Betonung der Worte anpaßte, übertraf schon der junge Dramatiker die meisten seiner Vorgänger. Freilich blieb er auch bei dem entschiedensten Streben nach eigenartiger Erfindung und Gestaltung nicht selten noch in der Nachbildung fremder Muster befangen. Daß sein musikalischer Stil in den „Feen" von Beethoven, Weber und Marschner abhängig war, hat Wagner später selbst

ausgesprochen. Aber auch Eindrücke aus Mozarts Opern, aus Schuberts Liedern und selbst Einflüsse gleichzeitiger Musiker von viel geringerem Namen sind in der Komposition der „Feen" zu spüren; ja bisweilen glaubt man schon Anklänge an den Stil Rossinis und der jüngeren Italiener zu vernehmen, mit deren Werken Wagner eben damals bekannt wurde. Doch der Grundcharakter seiner Musik war noch völlig deutsch; das Vorbild Webers bestimmte ihn mächtiger als alle andern, noch so verlockenden Muster.

Unmittelbar nach der Vollendung seiner Oper (im Januar 1834) reiste der Jüngling nach Leipzig zurück. Er hatte, auch abgesehen von dieser Arbeit, seine Zeit in dem musikalisch regsamen Würzburg nicht vergeudet und sich namentlich als Chor- und Solorepetitor am dortigen Stadttheater die erste Routine erworben, deren der nachmalige, unvergleichlich geniale Dirigent bedurfte. In Leipzig warteten seiner Enttäuschungen — er konnte seine „Feen" nicht auf die Bühne bringen — und neue Eindrücke. Er hörte Wilhelmine Schröder-Devrient in Bellinis Opern, die Künstlerin, deren außerordentliches Wesen elektrisch auf ihn wirkte, deren Bild von nun an ihm vor die Seele trat, so oft ihn der Drang zu künstlerischem Gestalten belebte. Von ihr gesungen, schien ihm die moderne italienische Musik, deren Schwächen er nicht verkannte, doch auch ihre nachahmenswerten Vorzüge zu haben: freudige Lebenslust fand er hier, wenn auch frivol, so doch ungleich glücklicher ausgesprochen als in den schwerfällig-gewissenhaften deutschen Werken.

Und freudige Lebenslust sollte jetzt seine Losung sein. Sie predigten die Schriftsteller, zu denen er sich nun vornehmlich hingezogen fühlte, Wilhelm Heinse, der Prophet des künstlerisch höchsten wie des sinnlich niedrigen Genusses, der unter allen Dichtern des achtzehnten Jahrhunderts die wärmste Begeisterung und das feinste Verständnis für Musik besaß, und die Autoren des Jungen Deutschland, Heinrich Laube, mit

dem Wagner schon vor Jahresfrist persönlich bekannt geworden war, daneben Ludwig Börne, Karl Gutzkow, Heinrich Koenig und der Dichter, der nun bald für eine geraume Zeit den stärksten Einfluß auf den jugendlich aufstrebenden Künster ausüben sollte, Heinrich Heine. Volles Leben in der Gegenwart, Erfassen und Genießen des Augenblicks, der Wirklichkeit, Freiheit in Staat, Sitte und Literatur bis zur rücksichtslosen Emanzipation des Fleisches lehrten diese Schriftsteller und lenkten dabei die Blicke sehnsüchtig nach Frankreich, wo der Kampf gegen das, was in Staat und Gesellschaft, in Religion, Kunst und Wissenschaft autoritativ galt, schon früher begonnen hatte. Mit ihnen richtete auch Wagner sein Auge auf die französische Literatur und Musik. Und hier war ihm schon vor einigen Jahren in Aubers Meisterstück, der seit 1829 in Leipzig oft aufgeführten „Stummen von Portici", ein ganz revolutionäres Werk entgegengetreten, das ihn heftig und nachhaltend erregte, eine Oper von merkwürdig dramatischer Geschlossenheit, dabei „heiß bis zum Brennen und unterhaltend bis zum Fortreißen", wie er noch 1871 von ihr rühmte.

Der tiefe Eindruck, den alle diese künstlerischen Erscheinungen auf ihn machten, offenbarte sich in einem Aufsatz über die deutsche Oper (1834), worin er gegen die deutsche Einseitigkeit und ihren Anschein von musikalischer Gelehrsamkeit eiferte. Noch stärker prägte sich dies Empfinden in dem größeren Werke aus, dessen Plan auf einer Sommerreise 1834 zu Teplitz entstand, der zweiaktigen Oper „Das Liebesverbot oder die Novize von Palermo".

Shakespeares „Maß für Maß" lieferte den Stoff. Aber wieder, wie zuvor bei den „Feen", verminderte Wagner die Anzahl der handelnden Personen, verkürzte die Handlung um allerlei Episoden und veränderte den Ausgang so, daß er nun auch dem Musiker brauchbare Motive darbot. Zugleich aber deutete der neue Schluß auch äußerlich den revolutionären Sinn des

jungen Dichters an. Bei Shakespeare steht der Herzog, den seine Untertanen abwesend glauben und in der Mönchskutte nicht erkennen, im Mittelpunkt der Handlung. Er beobachtet prüfend alle Wirren, die zunächst die unnatürlich-grausame Strenge seines Stellvertreters gegen sinnliche Vergehen, dann aber auch die eigne sinnliche Leidenschaft eben dieses Stellvertreters hervorruft; er greift, zuerst noch unerkannt, beratend und mildernd in sie ein und schlichtet sie zuletzt in öffentlicher Gerichtsverhandlung, wo gerecht Maß für Maß zuerkannt wird. Diesen sittlich-rechtlichen Grundsatz dramatisch zu beleuchten, war Shakespeares Hauptzweck; die Darstellung der sinnlichen Vergehungen freier Liebe diente ihm nur als Mittel zu diesem Zweck. Wagner hingegen, von den Lehren des Jungen Deutschland bestochen, entfaltete die freie, offne Sinnlichkeit um ihrer selbst willen. Indem er den ernsten, richterlichen Schluß beseitigte, ließ er diese Sinnlichkeit den Sieg über puritanische Heuchelei rein durch sich selbst gewinnen. Das Unnatürliche der grausamen Sittenrichterei des Statthalters kehrt sich gegen ihn selber; nicht erst sein Fürst, sondern sein eignes Herz bestraft den heuchlerischen Toren, der gegen Natur und Liebe wüten zu können vermeint. Von seinem Drucke aber befreit sich das Volk selbst, ohne die Rückkehr des Fürsten erst abzuwarten, durch einen Aufstand, der mitten aus der übermütigen Faschingslustbarkeit hervorbricht.

Die Handlung des Shakespeareschen Stücks verlor durch diese Vereinfachung der Motive zwar an geistiger Tiefe und sittlichem Ernst, aber kaum an dramatischem Gehalt; ihre theatralische Wirkung, ebenso ihre Lustigkeit wurde dadurch eher erhöht. Auch auf die Ausgestaltung der Charaktere und die dichterische Ausführung des Einzelnen verwandte Wagner (und nicht vergeblich) manchen Fleiß; doch mußte er hier notwendig gegen seinen Vorgänger zurückstehen. Denn schon der herkömmliche Stil der komischen Oper, von

dem er sich auch im Textbuch nur selten loszureißen vermochte, zwang ihn zu mancher Oberflächlichkeit in Charakteristik, Handlung und Ausdruck. Aber das ganze Problem wußte Wagner im modernen Sinne glaublicher zu gestalten, einiges auch seelisch tiefer zu begründen. Um die Entwicklung des Dramas wahrscheinlicher zu machen, wählte er statt des Shakespeareschen Wien eine südlichere Stadt, deren Bewohner von heißerer Sinnlichkeit glühen, das Palermo des sechzehnten Jahrhunderts, zum Schauplatz. Die Erinnerung an Aubers „Stumme", wo gleichfalls ein Volksaufruhr im südlichen Italien dargestellt wurde, vielleicht auch an die sizilianische Vesper, mochte ein weiterer Grund für die örtliche Verlegung des alten Stoffes sein, den überdies schon Shakespeare aus italienischen Novellen geschöpft hatte. Den puritanischen Statthalter aber machte Wagner zu einem Deutschen: die Satire des gleichzeitigen Aufsatzes über die deutsche Oper gegen die schwerfällige Gediegenheit seiner Landsleute, die von dem Recht der leichten Sinnlichkeit nichts wissen wollten, tauchte hier nur in andrer Form wieder auf.

Von der gelehrten Schwerfälligkeit der deutschen Meister suchte sich denn auch der junge Musiker bei der Komposition dieser Oper frei zu halten. Ganz andre Muster als noch jüngst bei den „Feen" schwebten ihm nun vor, die modernen Italiener und Franzosen, Auber und Bellini mit in erster Linie, neben ihnen auch schon Meyerbeer. Sie bildete er jetzt unbedenklich mit all ihren Trivialitäten und bloß äußerlichen Effekten nach, ihren figuren- und kadenzenreichen Gesangsstil, ihre oft roh lärmende Instrumentationsweise. Selbst unmittelbare thematische Anklänge an sie vermied er nicht. Aber schien er sich auch mit dieser Komposition von ausgesprochen romanischem Gepräge ganz und gar von den deutschen Meistern zu entfernen, so ließ doch hie und da eine vereinzelte, nichts weniger als banale und durchaus unromanische Melodie nebst

ihrer eigenartig-charakteristischen Durchführung ahnen, daß er mit der Zeit auf den Weg zurückkehren werde, den er als Nacheiferer Beethovens und Webers dereinst betreten hatte. Ein paar Motive seiner späteren Opern, sogar noch eines aus der Erzählung Tannhäusers von seiner Pilgerfahrt nach Rom, kündigten sich bereits mitten unter den französischen und italienischen Weisen des „Liebesverbotes" an.

Die einzelnen Werke der neuen Schule, der sich Wagner hier anschloß, lernte er praktisch auf das gründlichste kennen, seitdem er (im Juli 1834) Musikdirektor bei der Theatertruppe Heinrich Bethmanns geworden war. Sie spielte die nächsten Sommermonate in Lauchstädt und Rudolstadt, vom Oktober an in Magdeburg. Mit Eifer und Erfolg gab sich Wagner seiner neuen Aufgabe hin, an der er selbst am meisten lernte, leitete außer den Opernaufführungen auch das eine oder andere Konzert, komponierte neben dem „Liebesverbot" noch einige kleinere Werke, besonders eine Kantate zum Neujahr 1835, begann auch im Beethovenschen Stil eine zweite Symphonie (in E-dur), die jedoch nicht über den Anfang des zweiten Satzes hinaus gelangte, und sprach gelegentlich in einem Zeitungsaufsatze ähnliche Ansichten aus wie in dem früheren Versuch über die deutsche Oper. Eine Reise, die er in Angelegenheiten des Theaters im Sommer 1835 unternahm, führte ihn zu Nürnberg wieder mit Wilhelmine Schröder-Devrient zusammen und steigerte nur noch seine Bewunderung für die außerordentliche Künstlerin. Auch traf er in Kösen den alten Freund Laube wieder, der ihm seinen Beifall für die Dichtung des „Liebesverbotes" nicht vorenthielt.

Endlich konnte Wagner am 29. März 1836 diese Oper auf die Bühne bringen. Es war dicht, bevor er Magdeburg für immer verließ. Denn die Gleichgültigkeit des dortigen Publikums gegen das Theater, obwohl tüchtige Kräfte an diesem wirkten, verursachte schon um Ostern 1836 die Auflösung der Bethmann-

schen Truppe. Nur eine einzige, noch dazu übereilte und deshalb wirkungslose Aufführung des „Liebesverbotes“ kam zustande; alle Bemühungen des Komponisten, eine Wiederholung seiner Oper in Leipzig oder in Berlin zu erzielen, waren fruchtlos. Um sich eine neue Stellung zu gewinnen, ging er im Sommer nach Königsberg; aber erst im Frühling 1837 wurde ihm hier das Amt eines Musikdirektors übertragen, das er jedoch schon im Mai bei dem Bankerott des Königsberger Theaters wieder verlieren sollte.

Noch vorher, am 24. November 1836, hatte er sich mit der Schauspielerin Christine Wilhelmine Planer (geboren am 5. September 1809) verheiratet, die zugleich mit ihm schon in Magdeburg gewirkt hatte und dort seine Braut geworden war. Es war ein übereilter Schritt, den auch seine Familie vorerst nicht billigen konnte. Schon nach wenigen Monaten traten schwere Mißhelligkeiten zwischen den beiden Gatten ein, die fast zur Lösung der Ehe geführt hätten. Gerade als die größte Not über Wagner hereinbrach, verließ ihn auch Minna. Doch verzieh er ihr, als sie reuig im Spätherbst zu ihm zurückkehrte, und von nun an trug Minna, einfach und von Herzen gut, Jahre lang in treuer Liebe Mühsal und Entbehrung mit ihrem Gatten, dessen künstlerischen Genius sie freilich nicht zu würdigen vermochte. Aber ihre opferwillige Güte gewann ihr jetzt auch die Herzen derer, die ihm die nächsten waren, seiner Mutter, Schwestern, Freunde. Und Wagner selbst hing mit aller Innigkeit fest an seiner „armen Frau“; ihre Not ließ ihn das eigne Leiden doppelt bitter empfinden. Erst als die geistigen Gegensätze immer schroffer hervortraten, trennten sich die beiden nach langen inneren Kämpfen im August 1858 auf mehr als Jahresfrist und nach einem längeren Versuch, wieder zusammenzuleben, endgültig, doch nicht unfreundlich im Juli 1861. Minna lebte darauf noch einige Jahre in Dresden; am 25. Januar 1866 starb sie dort.

Dürftige und kleinliche Verhältnisse engten von Anfang an Wagner in Königsberg ein. Zu einem wahrhaft künstlerischen Schaffen konnte er hier nicht gelangen, wenn er auch gelegentlich eine Einlage zu einem Theaterstück und eine Ouvertüre komponierte. Und aus diesem Drangsal sah er nur einen Rettungsweg: er mußte eine Oper schreiben, die von Paris aus ihren Siegeslauf über die deutsche Bühne antreten sollte. Aber wie konnte er in Paris durchdringen? Er wollte Scribe vermögen, daß er ihm das Textbuch zu dem entscheidenden Werke verfasse. Roman auf Roman las er, um einen tauglichen Stoff zu finden. Endlich bearbeitete er den Kern des breiten, doch wegen seiner freiheitlichen Tendenz damals vielgerühmten Romans „Die hohe Braut" von Heinrich Koenig (1833) zu einem Opernentwurf, dessen poetische Ausführung er Scribe antrug. Natürlich vergebens; sechs Jahre später dichtete er selbst den Plan von 1836 zum Textbuch um, das sein Freund Johann Friedrich Kittl als vieraktige Oper „Bianca und Giuseppe oder die Franzosen vor Nizza" in Musik setzte.

Aus der Fülle von Gestalten und Abenteuern, die uns Koenig vorführt, griff Wagner nur einige Hauptpersonen und die Liebeshandlung, die sie enger unter einander verbindet, mit ihren nächsten Verwicklungen heraus. Doch auch hier beschränkte er sich etwa auf die erste Hälfte des Romans, gab ihr aber, ohne deshalb im einzelnen viel an ihr ändern zu müssen, einen tragischen Schluß. Auch in der Art, wie er die Befreiung der gefangenen Freiheitskämpfer veranschaulichte, wich er von Koenigs Erzählung ab, bildete dafür aber im allgemeinen eine Szene verwandten Inhalts in Cherubinis „Wasserträger" nach. Auf lebensvolle Zeichnung der Charaktere und tiefere seelische Begründung der Geschehnisse ging Wagner hier nicht aus; auch war keine höhere, wirklich leitende Idee in seiner Dichtung wahrzunehmen. Sie konnte nur als ein dem herkömmlichen Wesen der großen Oper genau

angepaßtes, jedoch recht bühnenwirksames Textbuch in leichten, mäßig guten Versen ohne besondere künstlerische Ansprüche gelten.

Von Königsberg begab sich Wagner im Mai 1837 nach Berlin und Dresden, um sich bei Karl von Holtei, dem neuen Direktor des deutschen Theaters in Riga, um die Stelle des ersten Kapellmeisters zu bewerben. Nach ein paar sorgenvollen Wochen sah er seinen Wunsch erfüllt; im September trat er sein neues Amt an.

In Riga fand er bessere Mittel und ein wirklich künstlerisches Streben vor und beteiligte sich alsbald mit freudigem, nach der Meinung des leichtsinnigeren Holtei mit übertriebenem Eifer an diesem Streben. Er verfaßte auch Einlagen für Sänger in beliebte Opern und entwarf nach einer stark modernisierten Erzählung aus „Tausend und einer Nacht“ eine komische Oper „Die glückliche Bärenfamilie“, verwarf den Plan aber wieder, sobald er bemerkte, daß er damit allzu sehr in die frivol-triviale Kompositionsweise der modernen Italiener und Franzosen geriet. In Konzerten, die er zu leiten hatte, führte er unter anderm zwei eigne Ouvertüren auf, die in den letzten Jahren entstanden waren; in ihrem Stil bekundeten sie eine sonderbare Mittelstellung zwischen der Musik Beethovens und der Bellinis, dessen klare, einfach-schöne Gesangesmelodie, vor allem in der „Norma“ edel gebildet, Wagner auch in einigen Zeitungsaufsätzen mit überzeugender Wärme pries. Aber etwa nach Jahresfrist trat ein Umschwung in seiner Auffassung seines Berufes ein: das Komödiantenwesen, die Unmündigkeit des Publikums, die banale Eintönigkeit der Opern, die immer wieder gespielt werden mußten, widerten ihn an. Er genügte mit gewissenhafter Strenge seiner Dirigentenpflicht, hielt sich aber sonst fern von dem Musiktreiben in Riga und widmete seine ganze Muße dem Werke, das ihn, wie er hoffte, mit einem Schlag aus diesen dumpfen und engen Verhältnissen reißen sollte, der Dichtung seines „Rienzi“.

So kam der Frühling 1839 heran. Bald nach Neujahr hatte Holtei die Leitung des Rigaer Theaters niedergelegt, vorher aber bereits als ersten Kapellmeister für das nächste Jahr statt Wagner heimlich dessen angeblichen Freund Heinrich Dorn verpflichtet. Den ahnungslosen, pflichteifrigen Künstler traf die völlig unverdiente Entlassung furchtbar hart. Doch mutig entschlossen, zwang er das Unglück, seinen heißesten Wünschen zu dienen; so hoffte er es schließlich sich zum Heile zu wenden. Das Textbuch und die Partitur von fast zwei Akten seines „Rienzi" waren eben fertig geworden; in der Metropole der europäischen Kunst wollte er seine Oper vollenden und von dort aus in die Welt schicken.

Nun hatte er aber, besonders in dem traurigen Königsberger Jahr, doch auch hernach in Riga, allerhand Schulden machen müssen, an deren Heimzahlung er erst in viel späteren Jahren denken konnte. Damals gab es für ihn nur eine Rettung vor den Gläubigern, die Flucht. In Mitau, wo die Rigaer Theatertruppe stets im Juni spielte, schloß Wagner seine Dirigententätigkeit auf russischem Boden. Mit Hilfe eines Königsberger Freundes gelang es ihm, von da die scharf bewachte preußische Grenze zu überschreiten. Dann schiffte er sich zu Pillau mit seiner Gattin zunächst nach London ein. Über drei Wochen dauerte die stürmische, gefahrvolle Fahrt. In London rastete Wagner nur wenige Tage, bevor er die Reise nach Frankreich fortsetzte. Hier blieb er zuerst in Boulogne sur mer einige Wochen. Während dieser Zeit gelang es ihm auch, sich Meyerbeer zu nähern, der gleichfalls gerade dort weilte. Am 16. September 1839 traf er in Paris ein.

III.

Reich an Hoffnungen, aber desto ärmer an äußeren Mitteln, hatte sich Wagner der Weltstadt genähert. Wie rasch wurden seine stolzen Erwartungen enttäuscht! Seine Versuche, mit seiner halbfertigen Oper durchzudringen, ja selbst bis zu ihrer Vollendung einstweilen das „Liebesverbot“ auf ein Pariser Theater zu bringen, schlugen sämtlich fehl. Er hatte noch keinen berühmten Namen, und er hatte auch nicht das Vermögen oder die Gönner, die ihn trotz jenem Mangel zum Ziele führen konnten. Zwar tat Meyerbeer vieles, um ihn zu empfehlen. Aber dieser war selbst gerade damals zu oft von Paris abwesend, um persönlich erfolgreich für einen andern wirken zu können. Sonst traf Wagner in der französischen Hauptstadt zwar wieder mit Laube zusammen, der ihn mit Heinrich Heine bekannt machte. Aber beide konnten dem Musiker, dessen Ziel die große Oper war, zu nichts helfen. Und ebensowenig die paar treuen deutschen Freunde, an die er sich am innigsten anschloß, die Maler Ernst Kietz und Friedrich Pecht, der Philologe Samuel Lehrs, der Musikgelehrte Anders, der musikliebende Kaufmann Brix und der Buchhändler Eduard Avenarius,

der sich 1840 mit Wagners Stiefschwester Cäcilie vermählte.

Unter diesen Umständen, die den Künstler oft der bittersten Not nahe brachten, konnte er die Komposition seines „Rienzi" nur mit großen Unterbrechungen weiter führen. Er mußte schauen, wie er durch niedrige musikalische Arbeiten und durch Schriftstellerei sich sein Brot verdienen könne. Er machte Klavierauszüge, ja Arrangements für allerlei Instrumente aus beliebten Modeopern von Donizetti, Halévy und andern Verfassern; er ließ sich sogar einmal die Komposition eines gassenhauerischen Vaudevilles für ein Boulevardtheater übertragen. Dazwischen setzte er Heines Romanze „Die Grenadiere" nach einer französischen Übertragung und einige Lieder von Ronsard, Victor Hugo und F. A. Leo (wie schon in Riga ein Gedicht von Georg Scheurlin) in Musik, um sich so langsam bei dem Pariser Publikum einzuführen. Auch das war umsonst: man war allzu sehr an leichte italienische Gesänge gewöhnt; gegen sie gehalten, schienen Wagners Lieder zu schwer; es stak trotz allen Anklängen an französische Musik noch immer zu viel Schubert, überhaupt zu viel deutsches Wesen in ihnen.

In diesem immer aussichtsloseren Ringen erwuchs dem Tondichter, auf den von dem ganzen Pariser Musikleben nur die Konzerte des Conservatoire mit ihrer ernsten Pflege der Beethovenschen Symphonien einen rein künstlerischen Eindruck machten, 1840 Drang und Stimmung zu einem symphonischen Werke, das freilich über den ersten Satz nicht hinausgedieh und erst, nachdem es 1855 gründlich umgearbeitet worden war, an die Öffentlichkeit gelangte, zu der sogenannten „Faust-Ouvertüre". Wagner wollte hier nichts weniger als etwa eine regelrechte Ouvertüre zu Goethes Tragödie schreiben; er stellte vielmehr musikalisch das Faustische Leiden eines Helden dar, der des Lebens überdrüssig ist und doch im Ge-

fühle seiner genialen Kraft den Kampf mit ihm immer wieder aufnimmt. Die Grundlage seiner Komposition gab ihm der erste Satz der „Neunten Symphonie“; aber auch Beethovens „Coriolan-Ouvertüre“ wirkte dabei maßgebend auf ihn ein.

Dasselbe verzweifelte Ringen mit Kunstzuständen, die, so ungenügend und unhaltbar sie waren, doch das neue, bessere Talent des Reformators im Werden zu ersticken drohten, schuf Wagner aber auch zum Schriftsteller. Seit 1840 verfaßte er für die „Revue et gazette musicale de Paris“ und für mehrere deutsche Zeitschriften kritische Berichte über das Pariser Musik- und Theaterleben, mehr theoretische Aufsätze über das Verhältnis des schaffenden zum reproduzierenden Künstler, des Künstlers zum Virtuosen, des Genies zur Öffentlichkeit, über deutsches Musikwesen, über die Ouvertüre, über einzelne Symphonien Mozarts und Beethovens, endlich zwei Novellen, die in dichterischer Verhüllung und Umgestaltung seine eignen Lebenserfahrungen und künstlerischen Überzeugungen darstellten, „Eine Pilgerfahrt zu Beethoven“ und „Ein Ende in Paris“.

Ebenso hatte dreißig Jahre zuvor E. T. A. Hoffmann seine schriftstellerische Laufbahn begonnen, mit Aufsätzen über Musik und mit Novellen. An Hoffmann erinnern denn auch diese Arbeiten Wagners, besonders die beiden Novellen, in mehr als einem Zuge. Vor allem schwebte die Gestalt des genialen und eben darum weltunkundigen und von der Welt nicht verstandenen Kapellmeisters Kreisler dem jüngeren Dichter vor, als er von den Kunstanschauungen und Plänen seines deutschen Musikers berichtete, von dessen Wallfahrt nach Wien zu seinem angebeteten Meister Beethoven, von seinem vergeblichen Ringen und traurigen Ende in Paris. Einzelne Züge in diesen vortrefflich erzählten, mit Witz, Humor, Ironie und Satire gewürzten, aber auch mit rührender Empfindung reich erfüllten Novellen muten

uns in ihrer wunderlichen Genialität geradezu Hoffmannisch an.

Aber neben dem alten Romantiker hatten nun auch die jüngeren Führer der neuesten Literatur, unter ihnen mit am meisten Heine, Einfluß auf Wagner und insbesondere auf den Stil seiner kritischen Aufsätze gewonnen. Auch der Schriftsteller Wagner mußte eine seiner vorzüglichsten Aufgaben darin erblicken, daß er (was er später einzig an Heine rühmte) die Verlogenheit der gesamten Kultur und Kunst, die ihm allerwärts begegnete, schonungslos mit hinreißendem Spott aufdeckte. Durch alles, was er schrieb, ging ein Schrei der Empörung gegen die modernen Kunstzustände, gegen die Genußsucht und sinnliche Oberflächlichkeit des Publikums, das statt geistiger Erhebung nur Augen- und Ohrenkitzel zur Ertötung der Langenweile suchte, gegen die äußerliche Effekthascherei der Dichter und Tonsetzer, die kein Drang des Herzens, sondern die Modesucht oder die Begierde nach Erwerb zu der Kunst trieb, gegen das Virtuosentum, durch das die Sänger und Darsteller das Kunstwerk zerstörten und die Kunst selbst entwürdigten.

Wie einst Goethe an der Grenze Deutschlands, in Straßburg, das gerade damals sich nachhaltend dem deutschen Wesen entfremdete, für die deutsche Dichtung dauernd gewonnen wurde, so fand sich Wagner in Paris, im Mittelpunkte der romanischen Kunst, der auch er in den letzten Jahren gehuldigt hatte, als deutschen Künstler endgültig wieder. Noch hielt eine Zeit lang bei ihm die Täuschung vor, daß auch Meyerbeer, an den ihn persönlich Bande der Dankbarkeit fesselten, in dessen Opern ihn der bühnenwirksame, mitunter sogar echt dramatische Aufbau bestrickte, ein wahrer und in seinem innersten Wesen deutscher Künstler sei. Aber schon trieb ihn die eigne künstlerische Natur mächtig über Meyerbeer hinaus. Er pries noch laut den Komponisten des „Robert“ und der „Hugenotten“: aber er wandte sich zugleich mit

warmer Liebe und heiliger Begeisterung zu seinen alten deutschen Meistern zurück, zu Bach, Gluck, Mozart, Beethoven, Weber, Marschner, Spohr, und suchte sich in seinem Denken wie in seinem Schaffen seinem künftigen Ziele zu nähern, einer deutsch-dramatischen Oper nach seinem Sinne, einem wahrhaften musikalischen Drama. Zwei große Schritte auf diesem Wege tat er noch in Paris: er vollendete im November 1840 seinen „Rienzi" und schrieb im folgenden Frühling den „Fliegenden Holländer".

Über drei Jahre waren verstrichen, seit ihm Bulwers Roman „Rienzi, der letzte der Tribunen" in deutscher Übersetzung von Georg Nikolaus Bärmann in die Hand gefallen war. Den Stoff kannte Wagner damals schon; auch die Absicht, ihn für eine tragische Oper zu verwerten, hatte er bereits früher einmal gehegt. Aber gerade jetzt mußte der Gedanke ihn reizen, Rienzi, den Helden voll großer Pläne, der an der Gemeinheit seiner Umgebung zu Grunde geht, dramatisch darzustellen; fühlte er sich selbst doch von einer ähnlichen Tragik bedroht. Zu einer Oper aber ließ diesen Stoff das rein lyrische Element in der Atmosphäre des Helden, die Gesänge, Lieder und Hymnen, die Bulwer in seinen Roman verflochten hatte, ganz besonders tauglich erscheinen. So schuf sich denn Wagner, indem er sich überall nur von streng dramatischen Rücksichten leiten ließ, den Text zu seinem „Rienzi", paßte aber unwillkürlich seine Dichtung den Formen der fünfaktigen großen Oper an, den vollkommensten, ja einzigen Formen, unter denen er sich damals das musikalische Drama vorstellen konnte.

Den geschichtlichen Stoff, den am bequemsten Gibbon überlieferte, hatte bereits Bulwer in die Sphäre der Poesie erhoben und dadurch den Augen und dem Herzen der Zeitgenossen wieder nahe gerückt. Schon vor ihm hatte Miß Mary Russell Mitford ein Trauerspiel „Rienzi" (1828) in London zur Aufführung gebracht, das er in der Vorrede zu seinem Roman mit

größter Achtung nannte und in einzelnen glücklich erfundenen Motiven benützte. Nach ihm schrieb neben andern, geringeren Dichtern Julius Mosen 1837 sein Drama „Cola Rienzi", dicht vor Wagner; doch lehnte sich dieser in keiner Weise an das Werk seines sächsischen Landsmannes an. Vielmehr schöpfte er einzig und allein aus Bulwers Roman, jedoch in freier Art: in Einzelheiten traf er so — wohl unbewußt — mit seiner englischen Vorgängerin Miß Russell Mitford zusammen.

Was Bulwer, damals bereits auf der Höhe seines Ruhmes, episch breit erzählte, hatte er, literarisch noch immer ein Anfänger, dramatisch knapp zusammenzufassen und gleichwohl in seiner unmittelbaren Wirkung zu verstärken. Eine ungemein schwierige Aufgabe, die nur dann zu lösen war, wenn der Bearbeiter schonungslos die reichsten Einzelschönheiten des Romans seinen dramatischen Zwecken aufopferte. Das tat Wagner. Er verringerte beträchtlich die Anzahl der Personen, hob aber dafür mehrfach die dramatische Bedeutung derer, die er beibehielt, und bildete namentlich den Charakter des Titelhelden einheitlicher und größer; er konzentrierte den Ort, die Zeitdauer, die Handlung seiner Vorlage, soweit dies nur möglich war, und übertraf so Bulwer in allem, was den dramatischen Aufbau seines Stückes ausmachte.

Hierin offenbarte er schon jetzt die ganze Sicherheit und Größe, die dann seine vollendetsten Werke auszeichnete. Dagegen motivierte er noch in dem Streben nach Kürze bisweilen mangelhaft und wußte noch nicht seine Gestalten überall mit individuellem Leben zu erfüllen. Hinter der Größe der Idee blieb die Ausführung noch öfters zurück. Bedeutsam trat die vaterländische Begeisterung hervor, wenn auch in eine ideale Ferne, in das Rom des vierzehnten Jahrhunderts, gerückt. Daneben wurden die allgemeinen, unbestimmten Forderungen politischer Freiheit laut, die unsre Literatur seit der Julirevolution in Vers

und Prosa so gern verkündigte. Und hier ergab sich wie von selbst eine Verwandtschaft mehrerer tragischen Hauptmotive mit denen der „Stummen von Portici“. Äußerlich erinnerte auch hie und da etwas in den Worten oder in der Behandlung der Szene an die „Hugenotten“ und an Spontinis „Cortez“. Fast noch stärker wirkte aber auf den szenischen Aufbau die Kunst Shakespeares ein.

Mehr als der Dichter war der Komponist des „Rienzi“ von Meyerbeer und Auber abhängig; aber auch er sank nie zum bloßen Nachahmer der beiden Meister herab. Er lernte von ihnen, wie er auch von Gluck, von Méhul und von Spontini lernte. Direkte Anklänge an einzelne Stellen in den Werken aller dieser Musiker vermied er möglichst; nur ihren Stil im allgemeinen bildete er nach. Sein Streben ging dahin, stets bedeutend, auch nicht in einem Takte trivial zu sein, immer in seiner Musik der Größe seines Stoffes und der dramatischen Kraft seiner Dichtung vollauf zu entsprechen. Bei dem Einfluß, den die moderne große Oper noch auf ihn ausübte, konnte er dieses Vorhaben nur halb ausführen. Von allem Konventionellen und selbst Trivialen vermochte sich der Komponist des „Rienzi“ noch nicht frei zu machen; aber die poetischen Vorzüge seines Textbuches, namentlich der gewaltige dramatische Hauch, der unablässig treibend durch das ganze Gedicht weht, hoben auch seine Musik: im Gegensatz zu Meyerbeer gestaltete Wagner seine Instrumentation gleichmäßig bewegt und ausdrucksvoll, trug, hierin der Schüler deutscher Meister, mehr Sorge für einen reichen, vielstimmigen Aufbau als für virtuose Künsteleien des Gesanges in italienischer Manier oder für vereinzelte, übertriebene Spielereien des Orchesters. An musikalischer Erfindungskraft und besonders an Melodienschönheit im einzelnen konnte er sich hier mit Meyerbeer und Auber noch nicht messen; aber schon war er beiden (und namentlich dem ersteren) überlegen durch den

Ernst und die Sorgfalt, die er gleichmäßig der ganzen Partitur angedeihen ließ. So behandelte er vornehmlich auch die Rezitative wieder wahrhaft künstlerisch: eigenartig bildete er hier fort, was Glucks Nachfolger ihn gelehrt hatten.

In den alten Fehler der „Feen", übermäßige Breite aller Musikstücke, unnötige Dehnungen oder Wiederholungen derselben Motive, verfiel Wagner auch im „Rienzi". Er selbst beklagte später die kraftvolle und rauschende Komposition des dritten Aktes, die nach der gleichfalls überaus kräftigen und reichen Musik des zweiten Aufzugs nicht mehr gebührend wirken könne, jedoch durch den unabänderlichen dramatischen Aufbau des Ganzen erfordert werde. Einen beträchtlichen Fortschritt in der Kunst des Tondichters bekunden die beiden letzten, in Paris vollendeten Akte; sie weisen, auch durch die charakteristische Wiederkehr bestimmter musikalischer Motive, schon in die Zukunft, auf Wagners folgende Oper.

Das bedeutendste Stück der Partitur ist die Ouvertüre. Am Schlusse des ganzen Werkes in Paris ausgeführt, stellt sie in einem einheitlich entworfenen, dramatisch belebten Tongemälde den Inhalt der drei ersten Akte dar, den Freiheitskampf des römischen Volkes bis zu dem endgültigen Siege Rienzis, den die Jubelgesänge der Befreiten feiern. Weber und Beethoven, überhaupt die deutschen Meister waren hier wieder Wagners Vorbilder. Was er, von ihnen ausgehend, in dem gleichzeitigen Aufsatz über die Ouvertüre theoretisch forderte, begann er hier schon praktisch zu leisten; die Ouvertüren zum „Rienzi" und noch mehr zu den beiden folgenden Opern Wagners können als Musterbeispiele zu jenem Aufsatze gelten.

Ein paar Monate nach der Vollendung des „Rienzi", im Frühling 1841, zog sich der Künstler in das einsame Meudon bei Paris zurück. Dort entstand in unglaublich wenigen Wochen die Dichtung und Komposition des „Fliegenden Holländers". Auch dies-

Richard Wagner nach einer Zeichnung von E. B. Kietz (1850).
Nach Kürschners Richard Wagner-Jahrbuch 1886.

mal griff Wagner zu einem Stoffe, der sich seinem Geiste schon vor Jahren tief eingeprägt hatte. Bereits in Riga hatte er die Sage vom fliegenden Holländer kennen lernen. Die Grundelemente der Sagen von Odysseus und vom ewigen Juden waren hier mit Motiven, die aus dem Jahrhundert der großen Entdeckungsfahrten stammten, zu einer neuen Sage verbunden, die Wagner bei Heine in den „Memoiren des Herrn von Schnabelewopski" las. Während der stürmischen Seereise von Riga nach London gewannen die Gestalten der Heinischen Erzählung selbständiges Leben in seiner Phantasie, und so entwarf er alsbald, als er noch geraume Zeit am „Rienzi" zu arbeiten hatte, den Plan zu der neuen Oper. Er dachte sie sich ursprünglich als Einakter, führte sie dann aber in drei Aufzügen aus.

Den Charakter des Titelhelden und die Handlung in ihren allgemeinen Zügen, ja schon einzelne Hauptszenen bot Heine dar; von andern älteren Bearbeitungen des gleichen Stoffes, so etwa von dem abenteuerlichen Roman „The Phantom Ship" Frederick Marryats, brauchte Wagner nicht das mindeste zu entlehnen. Dagegen nahm er aus Wilhelm Hauffs verwandtem Märchen vom Gespensterschiff einige Umstände, die dazu beitrugen, das unheimliche Treiben auf dem verfluchten Schiffe zu kennzeichnen. Ein paar Farben für das Dämonische im Wesen des Holländers mag ihm auch Marschner im „Vampyr" und „Hans Heiling" geboten haben.

Zum Teile neu schaffen mußte Wagner den Charakter Sentas, des Weibes, dessen treue Liebe den ruhelos umhergetriebenen Seemann erlöst. Denn nur so konnte er die dramatisierte epische Geschichte, die Heine erzählte, zu einem wirklichen Drama mit tragischen Konflikten umgestalten. Deshalb stellte er Erik, dem Senta früher ihre Liebe gelobte, dem Holländer gegenüber. Das erinnerte im allgemeinen an das gegenseitige Verhältnis der drei Hauptpersonen im „Heiling",

desgleichen an die Stellung Klärchens zwischen Brackenburg und Egmont. Aber die weitere Entwicklung der Charaktere und Schicksale in Marschners Oper entfernte sich durchaus von dem Wege, den der Dichter des „Holländers“ beschreiten mußte, und auch Goethe hatte keineswegs mit seiner Einflechtung der Rolle des abgewiesenen Liebhabers eine so fruchtbare dramatische Absicht verbunden wie Wagner. Wie Sentas Abwendung von Erik das, was man etwa ihre tragische Schuld nennen könnte, begründet und schließlich den äußern Anlaß zur Katastrophe bildet, so bedeutet sie andrerseits auch den Schritt von der sinnlichen Liebe, die nach gemeinsamem Lebensgenuß mit dem Geliebten verlangt, zu dem von allem Sinnlichen entkleideten Mitleid, das zum Opfertod für den Geliebten drängt. Noch öfter sollten sich Wagners spätere Werke diese (in letzter Linie auf Beethovens „Fidelio“ zurückweisende) Verherrlichung des Weibes, dessen treue Liebe den Unglücklichen oder Schuldigen erlöst, zum Ziele setzen.

Nicht zuletzt war es auch dieses Motiv, was Wagner persönlich zum Stoffe des „Fliegenden Holländers“ hinzog. Er konnte den Geist der Musik nicht anders als in der Liebe fassen. Er wollte wieder das tiefste Empfinden des menschlichen Herzens liebevollwarm in der Musik aussprechen und sie darum von allem liebelosen, auf bloß äußerliche Künstelei und äußerliche Effekte berechneten Formalismus der herkömmlichen großen Oper befreien. Dabei fühlte er selbst aber auch eine künstlerische Erlösung seines Genius, vergleichbar der, die er als Dichter seinem Holländer bereitete. Und noch in anderem Sinne fand die Sehnsucht seines Helden nach Erlösung von dem unsteten Umherschweifen in öder Fremde einen Widerhall in Wagners Brust: auch er sehnte sich nach der Heimat; für sie ausschließlich schuf er sein neues Werk.

Als Dichter wie als Komponist ging er von Sentas Ballade aus. Sie vollendete er zuerst. Aus ihr hatte

er dann nur die dramatischen und musikalischen Motive, die in ihr lagen, loszuschälen und weiter zu entwickeln. Die ganze Oper erhielt so ein balladenartiges Gepräge, erschien als eine in Handlung aufgelöste Ballade. An wenigen Hauptpersonen haftet all unsre Teilnahme; die meisterhaft aufgebaute Handlung zeichnet sich durch strengste Einheit aus; sie entwickelt sich in einem Zug, an einem Tag, ohne daß der Zusammenhang auch nur äußerlich je unterbrochen würde; einheitliche Stimmung liegt über dem Ganzen. Der Mangel des individuellen Gepräges in einzelnen Reden, besonders im Text der Chöre, dessen Wagner sich selbst anklagte, kommt gegen jene Vorzüge kaum in Betracht.

Nicht minder einheitlich als die Dichtung ist die Musik geartet. Die verschiednen musikalischen Themen der Ballade kehren mehrfach in der Oper wieder, überall da, wo die einzelnen Empfindungen und physischen oder seelischen Vorgänge, welche die Ballade andeutet, dramatisch entwickelt werden. Sie dienen so dazu, Situationen, Personen und Stimmungen zu charakterisieren, drücken aber zugleich, wie die Hauptthemen einer Sonate oder Symphonie, die künstlerische Einheit der Oper aus, die sonst in eine Anzahl von einzelnen Gesangsstücken zu zerfallen drohte. Schon lange vor Wagner hatten ältere Meister, unter ihnen Mozart, Beethoven und besonders Cherubini, Spohr, Weber und Marschner, gelegentlich bei der Wiederkehr derselben Stimmung in einer Oper dasselbe Thema wiederholt. So hatte auch Wagner es in seinen früheren Opern gehalten. Seine beständige, zielbewußte Rücksicht auf den dramatischen Zusammenhang mußte ihn fast von selbst zu solchen regelmäßig wiederkehrenden Erinnerungs- oder Leitmotiven führen. Jetzt wandte er dieses Kunstmittel nur ungleich häufiger an und benützte es — was er bisher nur in einem einzigen Fall im „Liebesverbot“ versucht hatte — hauptsächlich mit zur Charakteristik der Personen seines Dramas.

Auf der musikalischen Entwicklung und Fortbildung dieser Leitmotive, auf ihrer künstlerischen Verbindung mit einander beruhte von nun an vor allem der melodische Bau seiner Werke. Aber fern von pedantischem Schematismus und mechanischer Berechnung, bewahrte er sich dabei stets die volle künstlerische Freiheit und Unmittelbarkeit des Schaffens aus erregter Phantasie und warmem Empfinden.

Noch wagte er nicht im „Holländer" die alte Opernform mit ihren Arien, Duetten, Terzetten und Ensembles vollständig zu durchbrechen; auch die Leitmotive ließ er noch lange nicht so reichlich walten wie in seinen späteren Werken. Der Übergang von der großen, französisch-italienischen Oper zu einem eigenartig-deutschen musikalischen Drama war noch oft zu spüren. Der romanische Einfluß offenbarte sich meistens in den mehrstimmigen Gesangsnummern vom Duett an bis zum großen Ensemble; da klang in Melodie und Harmonie manches noch recht konventionell und selbst trivial. Dagegen zeigten besonders die monologischen und die rezitativischen Abschnitte des Werkes Wagners selbständige Kompositionsweise, die gleich dem deutschen Volksgesang auf höchste rhythmische Bestimmtheit der Melodie ausging. Dem deutschen Volksgesang bildete Wagner vor allem seine Leitmotive nach, wie er aus der Volkssage den dichterischen Stoff seines „Holländers" gewonnen hatte. Und von da an blieb es ein Grundsatz seiner Kunst, niemals wieder den Zusammenhang mit der echten Sage und dem echten Sang seines Volkes aufzugeben. In der Ouvertüre faßte er wieder, wie zuvor beim „Rienzi", nur mit bereits gesteigertem Können, den Inhalt der Oper zu einem einheitlichen, die Handlung klar andeutenden Tonstück zusammen, das das Vorbild Beethovens und anderer deutscher Meister nirgends verleugnete.

Vergebens hatte Wagner, solang er seinen „Holländer" nur als Entwurf im Geiste trug, alle Kräfte

angestrengt, um diese Oper ebenso wie den „Rienzi“ in Paris zur Aufführung zu bringen. Er hatte die bittersten Enttäuschungen dabei erfahren. Als er das Werk vollendet hatte, bot er es nur noch deutschen Bühnen an. Zuerst wieder mit geringem Erfolge, bis Meyerbeers Empfehlung ihm endlich zur Annahme des „Rienzi“ in Dresden, des „Fliegenden Holländers“ in Berlin verhalf. Nun hielt es den Künstler nicht lange mehr in der Fremde.

Noch mannigfache dramatische Pläne stiegen während der letzten Pariser Monate vor seiner Seele auf. Noch einmal plante er eine historische Oper „Die Sarazenin“, die er 1843 wieder in Angriff nahm und nun genau skizzierte: eine Episode aus dem Leben des Hohenstaufen Manfred wollte er hier mit allerlei Anklängen an Schillers „Jungfrau von Orleans“ und an Immermanns Drama „Kaiser Friedrich II.“ dichterisch verherrlichen. Dann entwarf er eine dreiaktige Oper „Die Bergwerke zu Falun“ im engen Anschluß an E. T. A. Hoffmanns Erzählung, die er nur in wenigen nebensächlichen Zügen — stets zum Vorteil der dramatischen Wirkung — veränderte. Aber die alten Volkssagen vom Tannhäuser, vom Sängerkrieg auf der Wartburg, von Lohengrin, die er jetzt kennen lernte, bemächtigten sich bald seiner ganzen Phantasie und verscheuchten daraus die Gestalten Manfreds und seiner sarazenischen Halbschwester wie die gespenstigen Figuren Hoffmanns für immer. In der deutschen Heimat wollte er jene Volkssagen dramatisch neu beleben. Am 7. April 1842 verließ er Paris; durch Thüringen, an der Wartburg vorbei, reiste er nach Dresden, die Aufführung seines „Rienzi“ dort zu betreiben.

IV.

Mit einem neuen künstlerischen Werke begann Wagner sein Wirken in der Heimat: während eines Sommerausfluges nach Böhmen verfertigte er in Teplitz den vollständigen szenischen Entwurf seines „Tannhäuser“. Dann begannen in Dresden die Proben des „Rienzi“. Sie gewährten dem Verfasser hohe Freude: Musiker und Sänger, unter ihnen Joseph Tichatschek, Wilhelmine Schröder-Devrient und Chordirektor Wilhelm Fischer, von da an Wagners treuer Freund, dazu der Regisseur und Costumier Ferdinand Heine, setzten allen Eifer und alle Kunst an eine würdige Aufführung der neuen Oper. Mit dem entschiedensten Erfolg ging das Werk am 20. Oktober 1842 über die Bühne; am 2. Januar 1843 folgte schon der „Fliegende Holländer“, zuerst mit dem gleichen Beifall begrüßt. Mehr und mehr richtete sich das Augenmerk des Publikums auf den Komponisten: Laube als Herausgeber der „Zeitung für die elegante Welt“ erbat sich von dem Freunde sogar einen Abriß seiner Lebensgeschichte. Wagner sandte ihm noch im Dezember 1842 die witzig und frisch, vor allem aber warm geschriebene „Autobiographische Skizze“.

Wenige Wochen darnach wurde er zum Hofkapellmeister in Dresden ernannt. Als solcher war er verpflichtet, zahlreiche Opern von verschiedenstem Werte einzustudieren; er selbst nahm dabei stets die Gelegenheit wahr, die Werke der älteren deutschen Meister, eines Gluck, Mozart, Beethoven, Weber, Spohr und Marschner, mit aller Strenge und Sorgfalt in dem Geist, in dem sie geschaffen waren, lebendig zu erhalten. In Konzerten pflegte er Bach, Haydn, Mozart, Palestrina, Cherubini, auch Mendelssohn, vor allem aber Beethoven, für dessen Symphonien er erst recht eigentlich die Hörer zu erwärmen wußte. Die gerechte Würdigung der bis dahin in Deutschland meistens verlästerten „Neunten Symphonie" ist sein Verdienst; das Verständnis für diese gewaltige Tondichtung suchte er durch eine besondere Erläuterungsschrift mit reichen Zitaten aus Goethes „Faust" zu heben. Auch übernahm er die Leitung der Dresdener Liedertafel und komponierte für sie sein „Liebesmahl der Apostel", das trotz aller Kühnheit der Anlage bei dem sächsischen Männergesangfest im Juli 1843 den stärksten Erfolg erzielte. Daran reihten sich noch einige Gelegenheitskompositionen, unter anderm der aus Motiven der „Euryanthe" zusammengestellte Trauermarsch zur Einholung der Leiche Webers, deren Überführung aus England nach Dresden (1844) hauptsächlich dem eifrigen Bemühen Wagners zu verdanken war. Aber diese und ähnliche kleinere Gelegenheitsstücke verschwinden in ihrer Bedeutung neben den zwei dramatischen Werken, die er während der Dresdener Jahre vollendete.

Im Sommer 1843 führte er zu Teplitz, wo das Jahr zuvor der Entwurf des „Tannhäuser" entstanden war, die Dichtung des Dramas aus; in der folgenden Zeit bis zum Frühling 1845 setzte er, zuerst mit manchen Unterbrechungen, zuletzt in nervöser Eile, das neue Werk in Musik. Bisher hatte Wagner den Stoff seiner Opern stets ziemlich genau einem

älteren Schauspiel oder einer Erzählung entnommen; jetzt zum erstenmale schuf er sich als wahrer Dichter auch den Inhalt seines Dramas selbst, indem er verschiedene Züge aus mehreren Sagen in neuer Weise frei und kühn, doch immer künstlerisch mit einander verband.

Der vollständige Plan der neuen Dichtung bildete sich in Wagners Seele augenscheinlich noch während der letzten Pariser Wochen. Die erste Anregung erhielt er wahrscheinlich durch Heines gleichnamige Legende von 1836, deren Schluß allerdings unpoetisch genug in eine politisch-literarische Satire auf Deutschland zerbröckelte. Desto besser zeichnete ihm der erste Gesang des Heinischen Gedichtes die Szene vor, wie der im Venusberg schwelgende Ritter von der Göttin der Liebe sich losreißt, voll Sehnsucht nach den Bitternissen und Tränen der Welt und nach dem hart gefährdeten Heil seiner Seele. Nun erinnerte sich Wagner an eine Erzählung Tiecks von dem getreuen Eckart und dem Tannenhäuser, die er vor Jahren gelesen hatte. Er suchte sie wieder hervor, fand sich aber durch ihre „mystisch kokette, katholisch frivole Tendenz" mehr abgestoßen als angezogen: gleichwohl blieben ein paar Einzelheiten daraus in seinem Geiste haften. Ganz anders wirkte das echte alte Tannhäuserlied aus dem sechzehnten Jahrhundert auf ihn. Es war schon einigemale in neuerer Zeit wieder gedruckt worden, besonders auch in der Sammlung Arnims und Brentanos „Des Knaben Wunderhorn"; auch hatten die Brüder Grimm in ihren „Deutschen Sagen" den Inhalt des Liedes mitgeteilt. Wagner lernte es vermutlich aus dem von Ludwig Bechstein 1835 herausgegebenen Buche „Sagenschatz und Sagenkreise des Thüringer Landes" kennen. Hier fand er zugleich die Nachricht, Tannhäuser habe auch zu dem Landgrafen Hermann von Thüringen ziehen wollen, als eben der Sängerkrieg auf der Wartburg beginnen sollte; unterwegs habe ihn aber Frau Venus in den Hörselberg gelockt.

Damit sah sich Wagner auf eine zweite Sage hingewiesen, die ebenfalls die Brüder Grimm erzählten. Auch sie hatte er schon in viel früheren Jahren in neuer Bearbeitung kennen lernen, in E. T. A. Hoffmanns Novelle „Der Kampf der Sänger", wohl auch in Fouqués Dichterspiel verwandten Titels und Inhalts. Jetzt las er aber vor allem das echte mittelalterliche Gedicht vom Wartburgkrieg, das ihm Freund Lehrs verschaffte, und im engsten Zusammenhange damit eine Schrift darüber von dem Königsberger Professor C. T. L. Lucas, der unter anderm die wissenschaftlich unhaltbare Vermutung aussprach, Heinrich von Ofterdingen, der Gegner Wolframs von Eschenbach und der übrigen Dichter in jenem sagenhaften Sängerstreite, und Tannhäuser seien mythisch eine und dieselbe Person.

Wagner griff diesen Gedanken auf und verband so die beiden Sagen zu einer organischen Einheit, die er schon im Titel seines Werkes andeutete: „Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg". Für den Dramatiker konnte das nur von Gewinn sein. Er bekam dadurch den nötigen, aber im mittelalterlichen Gedichte fehlenden, vollauf befriedigenden Abschluß des Wartburgkrieges; ferner aber gewann er so zu der Exposition und Katastrophe der Tannhäusersage, die ihm das alte Volkslied darbot, die dramatisch erforderte Peripetie hinzu. Um jedoch noch bedeutender und kunstreicher die Fäden des dichterischen Gewebes zu verwickeln, machte er sich verschiedne Motive aus der Erzählung Hoffmanns glücklich zu eigen. Gleich ihm ließ auch Wagner den Gegner Wolframs von den überschwenglichen Freuden des Venusberges singen und schilderte Wolfram und Heinrich, die hier im Wettkampf einander bestreiten, sonst als innige Freunde und zugleich als Nebenbuhler in der Liebe zu derselben Dame. Dieser Dame gab er aber den Namen, die fromme Reinheit und die selbstlose Milde der heiligen Elisabeth, deren Geschichte schon im mittelalterlichen Ge-

dicht äußerlich mit dem Sängerkampf verknüpft war. So gewann er für sein Werk eine zweite Frauengestalt, die an volkstümlicher Bedeutung hinter Venus nicht zurücksteht, deren poetische Lebenswahrheit wir deshalb keineswegs bezweifeln, wenn wir Tannhäuser durch ihre sittlich-religiöse Kraft aus der Macht der Hölle gelöst sehen.

Das Drama forderte einen andern Schluß als die von antipapistischer Gesinnung erfüllte Ballade. War doch auch die ursprüngliche Volkssage sicherlich durch keine Tendenz getrübt. Vom strengsten Geist kirchlicher Askese erfüllt, kannte sie das Wunder, das die auch über den größten Sünder sich erbarmende Gnade Gottes offenbart, überhaupt noch nicht. In Wagners Dichtung aber konnte dieses Wunder unmöglich fehlen. Nur durfte es freilich im Drama für den Begnadigten selbst nicht zu spät kommen; Tannhäusers Tod mußte zugleich seine Erlösung vom Fluch der Sünde sein. Indem Wagner so den Schluß der alten Ballade umgestaltete, erzielte er noch in der letzten Szene eine neue, bedeutende Steigerung der durchweg meisterhaft aufgebauten und ebenso reich wie lebendig entwickelten Handlung. Der Kampf himmlischer und höllischer Mächte um Tannhäusers Seele läßt überdies am Ende des Stückes noch einmal alle Hauptpersonen neben einander charakteristisch wirkend erscheinen.

Wieder, wie bei seinen früheren Werken, hatte Wagner ein inniges persönliches Verhältnis zu seiner Dichtung. Auch er empfand ein heftiges Verlangen nach höchstem geistig-sinnlichen Genuß, den ihm aber die moderne Welt unmöglich bieten konnte. Künstlerisch deutete er diese Stimmung als Sehnsucht nach einer aus der Sinnlichkeit erlösenden Liebe, die, in ihrem Wesen nicht unirdisch, doch in ihrem Widerstreit mit dieser Welt zu überirdischer Hoheit erhebt. Ein Grundgedanke, den noch seine spätesten Dichtungen wiederholen sollten, tauchte hier zuerst in seiner Poesie auf. Ihn selbst versetzte das Gefühl

dieser Sehnsucht in einen Zustand verzehrend üppiger Erregtheit, der ihm Blut und Nerven in fiebernder Wallung erhielt.

Von dieser Erregtheit zeigte die musikalische Komposition des „Tannhäuser“ viel mehr als die Textesworte. In den leidenschaftlich dahinstürmenden, alle Sinne wild aufreizenden, dann wieder mit schwülem Zauber bestrickenden Klängen der Oper sprach sich übermächtig das glühende Begehren des Künstlers wie seines Helden aus, malte sich mit unvergleichlicher Wahrheit die Freude an schwelgerischem Genießen und der kraftvolle Drang zu Kampf und Tat. Aber im wirksamen Gegensatze dazu gab die Tonsprache Wagners auch der gläubigen, weltentsagenden Frömmigkeit, die sich in reumütiger Buße rastlos müht oder in erlösender Liebe für fremde Schuld aufopfert, einen tief ergreifenden Ausdruck.

Mit der Musik des „Tannhäuser“ betrat Wagner nicht, wie mit der des „Holländers“, eine neue Bahn, sondern schritt nur sicherer und selbständiger auf der dort begonnenen weiter. Noch immer sparsam und doch schon reicher und bezeichnender als dort verwendete er die sogenannten Leitmotive. Noch hie und da gewährte er der alten Opernmelodie Eingang; aber das geschah nicht nur viel seltner als im „Holländer“: auch edler wußte er sie jetzt zu gestalten. Von der alten Opernform behielt er nur noch geringe Reste bei. Dagegen machte sich der einheitlich dramatische Zug auch in der Musik stärker als je zuvor geltend und mit ihm Wagners eigenartige Kompositionsweise, die ihren Zusammenhang mit dem echten Volksgesang und mit einer edlen, bedeutungsvollen Deklamation nie verleugnet. Die Instrumentation war reicher und ausdrucksfähiger als in irgend einer früheren Oper. In viel höherem Grad als im „Holländer“ erschien jetzt schon neben den Singstimmen auch das Orchester als Träger der Melodien.

Nachdem Wagner die Komposition des „Tann-

häuser“ beendigt hatte, begab er sich zum Sommeraufenthalt nach Marienbad. Von Schaffensdrang erfüllt, verfaßte er hier die vollständigen Entwürfe zu zwei neuen Werken, zu den „Meistersingern“ und zu „Lohengrin“. Nach Dresden zurückgekehrt, führte er am 19. Oktober 1845 zum erstenmale den „Tannhäuser“ auf. Die beiden ersten Akte erzielten einen großen Erfolg; aber bei dem überlangen Vorspiel des dritten Aufzugs und noch mehr bei dem Schluß des Ganzen erlahmte der Beifall. Wagner erkannte, daß hier manches nur angedeutet war, was einzig dann wirken konnte, wenn es zur vollen dramatischen und theatralischen Erscheinung kam. Er verkürzte deshalb nicht bloß das Vorspiel, das die Pilgerfahrt Tannhäusers nach Rom früher zu breit dargestellt und zu genau in ihren Einzelheiten gezeichnet hatte, sondern er führte auch (1847) den Kampf des Himmels und der Hölle um Tannhäusers Seele lebendiger und überzeugungsvoller aus: er brachte nun Venus selbst und die Leiche Elisabeths, die beide ursprünglich in der Schlußszene nicht auftraten, noch einmal auf die Bühne.

Noch bedeutender arbeitete er sein Werk für die Pariser Aufführung vom März 1861 um. Um den dramatischen Fortgang zu beleben, kürzte er einiges im Sängerkrieg des zweiten Aktes; namentlich jedoch bearbeitete er die Venusbergszene im ersten Aufzug völlig neu. Die Ouvertüre, früher ein selbständiges Tongemälde in der Weise seiner übrigen älteren Ouvertüren, hatte den leitenden Gedanken des ganzen Dramas, das siegreiche Ringen der himmlischen Gnade mit dem Höllenzauber, in dem Widerstreit der einander übertönenden und verdrängenden musikalischen Hauptthemen mit sinnenfälliger Deutlichkeit veranschaulicht. Jetzt verwandelte sie Wagner in eine bloße Einleitung zum ersten Akt, gestaltete dafür aber das Blendwerk des Venusberges in jeder Hinsicht reicher, die Charaktere der Liebesgöttin und Tannhäusers und die ganze Szene ihres Abschiedes von einander drama-

tisch und musikalisch viel größer. Ungemein vertiefte er den dichterischen und sittlichen Gehalt dieser Szene, indem er die Schopenhauersche Idee von der Verneinung des Willens mit hoher künstlerischer Kraft in Tannhäusers entschlossener Abkehr von Venus darstellte. Musikalisch malte er besonders durch die ungleich reicheren Mittel seiner späteren Kompositionsweise die schwüle Sinnlichkeit noch meisterhafter aus, die über dem Venusberg liegt. Dazu kamen viele kleine Änderungen und Einschiebsel, an sich unscheinbar und doch immer sehr sorgfältig berechnet, die durchweg die rhythmische Bewegung und die Klangwirkung mannigfaltiger und ausdrucksvoller machten. Die Stileinheit des Werkes wurde durch diese musikalischen Änderungen und Zusätze von 1860 und 1861 notwendig verletzt; aber geschickt vermittelnde Übergänge und eine unvergleichliche Kunst der Charakteristik benahmen dem Gegensatze zweier vielfach verschiedenen Stilarten alles Störende. —

Von den beiden Entwürfen, die zu Marienbad im Sommer 1845 entstanden waren, führte Wagner den einen, den des „Lohengrin“, sogleich im folgenden Winter dichterisch und in den nächsten Jahren (bis zum März 1848) auch musikalisch aus.

Er hatte das mittelalterliche Gedicht eines bayrischen Verfassers über den Sohn des Gralskönigs Parzival und dessen Fahrt zu Elsa von Brabant, die schon Wolfram von Eschenbach am Schlusse seines Hauptwerkes erzählte, zugleich mit der Sage vom Wartburgkriege zu Paris kennen lernen, damals aber noch keine Anregung zu eignem künstlerischem Schaffen davon empfangen. Erst später, als er durch die vielen Überladungen und Verschnörkelungen dieses Gedichtes hindurch die einfache Volkssage von Lohengrin erkannte, wie sie etwa die Brüder Grimm in ihren „Deutschen Sagen“ aufgezeichnet hatten, fühlte er sich mächtig und immer mächtiger von dem Stoffe angezogen. Nun fand er teils in der Vorrede, mit der Görres seine

Ausgabe des bayrischen „Lohengrin“ eingeleitet hatte, teils in andern mittelalterlichen Quellen selbst Züge aus verwandten Sagen, die sich zur vollen dramatischen Ausgestaltung des Stoffes glücklich mit den Hauptmotiven des alten Gedichts verbinden ließen. In dieser Weise verwertete er einzelnes aus dem „Schwanritter“ Konrads von Würzburg, aus dem sogenannten „Jüngeren Titurel“, aus der Sage von den Vorfahren Gottfrieds von Bouillon und aus dem alten Volksglauben der Germanen, daß durch Zauberkraft Menschen in Schwäne verwandelt werden könnten. Bei der Schilderung der Wunderwelt des Grals griff er wohl unmittelbar auf Wolframs „Parzival“ zurück. Aus der Euryanthensage, die ihm durch Webers Oper vertraut geworden war, entlehnte er die Grundmotive für den Charakter seiner Ortrud und ihr ränkevolles Wirken gegen Elsa. Um jedoch den innern Widerstreit der beiden Frauen in einem bedeutsamen Vorgang allen ersichtlich zum Ausbruch gelangen zu lassen, bildete er den Streit der Königinnen vor dem Münster aus dem Nibelungenliede dramatisch nach.

Von neueren Dichtern hatte schon Immermann die Gestalt Lohengrins in sein tiefsinniges Werk „Merlin“ eingeführt. Er konnte aber durch seine Charakterisierung des Gralsritters in keiner Weise auf Wagner einwirken. Dagegen darf die tragisch endende Liebesszene zwischen Merlin und Niniane in Immermanns Drama halb und halb als Vorbild der Brautnachtszene im dritten Akte des „Lohengrin“ gelten; jedenfalls mit ungleich größerem Recht als das berühmte Duett im vierten Aufzug der „Hugenotten“, mit dessen Inhalt Wagners Liebesszene so viel wie nichts gemein hat. Auch nur äußerlich war die Ähnlichkeit zwischen Elsas stummem Spiel bei ihrem ersten Auftreten vor König Heinrich und dem Fenellas in Aubers Revolutionsoper. Doch mochte der ganze Gottesgerichtskampf und besonders Elsas Gebaren dicht vor dessen Beginn mannigfach an die letzte Szene in Marschners

„Templer und Jüdin“ erinnern. Das tragische Problem aber in dem Verhältnis Lohengrins zu Elsa war von ferne dem Grundproblem des „Hans Heiling“ verwandt.

Aber, ließen sich auch noch alle möglichen sonstigen Motive aus fremden Werken in Wagners Dichtung nachweisen, was würde das bedeuten bei dem durchaus selbständigen, kunstvoll geschlossenen Aufbau der Handlung, dessen dramatische Vorzüge selbst leidenschaftliche Gegner des Verfassers laut priesen, und bei der ebenso eigenartigen als tiefen Charakteristik der handelnden Personen? Indem Wagner Ortrud zur Verfechterin des unterdrückten Heidentums machte, gab er überdies seinem Werk einen weltgeschichtlichen Hintergrund, wie ihn der mittelalterliche Epiker durch seine Verknüpfung der Lohengrinsage mit den Kämpfen Heinrichs des Voglers gegen die Ungarn keineswegs ähnlich bedeutsam entfalten konnte.

Namentlich aber erfaßte er den symbolischen Gehalt der Sage, deren älteste Gestaltung er bereits in dem Mythos von Zeus und Semele erblickte, ungewöhnlich tief. Er fand hier die innerste Natur der menschlichen Sehnsucht ausgesprochen: mag sie sich noch so hoch hinaus über das Irdische schwingen, so kann sie doch endlich nur wiederum das Reinmenschliche begehren. Zugleich sah er darin das Wesen der Liebe enthüllt, die notwendig nach voller sinnlicher Wirklichkeit verlangt. Um Liebe, unmittelbare, volle Liebe zu finden, die in ihrem echten Wesen nicht durch anbetende Bewunderung getrübt ist, steigt der Göttlich-Geartete unerkannt zu dem menschlichen Weibe herab. Doch der Glanz seiner höheren Natur verrät ihn; das Geständnis seiner Göttlichkeit wird ihm entrissen, und in seinem Liebesverlangen unbefriedigt, kehrt er in seine überirdische Einsamkeit zurück. Aber wie er, um wahrhaft geliebt zu werden, in den Schleier des Geheimnisses sich hüllen muß, so muß das Weib um ihrer Liebe willen diesen Schleier heben. Den

Unbekannten kann sie bloß bewundern; nur wen sie in seinem vollen Wesen erkennt, den kann sie lieben. Nicht als neugierige Evastochter, sondern als ein Weib, das der höchsten Liebe selbst um den Preis des eignen Untergangs teilhaftig werden will, tut Elsa die Frage nach Lohengrins Namen und Art. Sie ist daher die tragische Heldin, die handelnde Hauptperson des Dramas; ihre Tat wird zur tragischen Schuld, da sie nach ihrem sittlichen Wesen tief berechtigt ist, aber gegen ein äußerliches Gesetz verstößt.

Wie als Dichter, so führte Wagner auch als Musiker im „Lohengrin" das Neue, das er in seinen letzten Opern begründet hatte, zur vorläufigen Vollendung. Jetzt war er vollständig über die alte Opernform hinaus gelangt; nirgends zeigten sich mehr Spuren von einzelnen Gesangesstücken, die die dramatische Entwicklung unterbrachen und aufhielten. Endgültig verbannt war die alte Opernmelodie; selbst wo der rezitativische Gesang scheinbar in eine Art von Arioso überging, da war seine Melodie vornehmlich, wenn nicht ausschließlich, durch die Rücksicht auf die dramatisch gesteigerte Deklamation bestimmt. Anklänge an fremde Werke waren nirgends mehr zu vernehmen, auch nicht in noch so zarter Abschwächung. Desto klarer und entschiedner breitete sich das eigenartige thematische Gewebe der Leitmotive über das ganze Werk aus. Ganz neu schien das Orchester behandelt zu sein. Wie im „Tannhäuser", so war ihm auch hier vielfach der Vortrag selbständiger Melodien anvertraut. Aber um besondere Klangfarben mit ihm zu erzielen, wendete Wagner nicht bloß öfters nach einem bisher ungewöhnlichen Prinzip die einzelnen Gruppen der Streichinstrumente, der Holz- und Blechbläser von einander getrennt oder nur teilweise mit einander verbunden an, sondern fügte auch neue oder früher nur vereinzelt zu absonderlichen Zwecken gebrauchte Instrumente regelmäßiger in das Orchester ein. So erhöhte er mit jedem Werke den harmonischen Reichtum seiner Ton-

sprache und bildete die ihr eigene Kraft dramatischer Charakteristik mannigfaltiger aus.

Eine Aufführung des Werkes in Dresden konnte Wagner vorerst nicht zustande bringen, trotz dem nachhaltigen Erfolg, den wenigstens „Rienzi“ und „Tannhäuser“ hier errungen hatten, trotz dem Beifall, den seine älteren Opern nach und nach auch auf auswärtigen Bühnen ernteten. Überhaupt sah sich der Künstler nunmehr durch das unedle Benehmen des Dresdener Intendanten Freiherrn von Lüttichau stets aufs neue gehemmt und gekränkt. Und dabei konnte er vorläufig noch nicht einmal die ganze Perfidie dieses Mannes ahnen. So ging „Lohengrin“ erst am 28. August 1850 zu Weimar unter Franz Liszts Leitung in Szene. Der Dichter durfte nur aus der Ferne sich des künstlerischen Erfolges freuen, den sein Drama damals errang; das Vaterland war ihm bereits seit Jahr und Tag verschlossen.

Noch bevor Wagner die Komposition des „Lohengrin“ vollendet hatte, fühlte er sich von zwei neuen Dramenstoffen angezogen: die Gestalten Siegfrieds und des Kaisers Friedrich Rotbart tauchten vor seinem Geiste auf. Betrachtete er die augenblickliche politische Lage Deutschlands, so schien ihm das Hohenstaufendrama glücklicher gewählt. Er arbeitete also einen vollständigen Entwurf dazu aus: in fünf Akten wollte er die Kämpfe und Taten Friedrichs aus drei Jahrzehnten vollständig und doch in leicht überschaulicher Einheit zusammenfassen. Diesen Entwurf dachte er natürlich nur dichterisch, nicht etwa auch musikalisch im Stil der historischen Oper, auszuführen. Aber bald erkannte er, daß die geschichtlichen Verhältnisse ihn einengten. Um seine künstlerischen Absichten zu verwirklichen, hätte er jene Verhältnisse frei umbilden, die Geschichte als Sage behandeln müssen. Was er hier auf einem Umweg erreichte, war aber einfacher durch die Neugestaltung des Mythos selbst zu erlangen. Wagner gab daher die

Dichtung eines historischen Dramas auf und legte die Studien, die er bei dieser Gelegenheit gemacht hatte, 1848 in dem Aufsatze „Die Wibelungen, Weltgeschichte aus der Sage“ nieder. Im Anschluß an zwei Abhandlungen des Philologen und Geschichtsforschers Karl Wilhelm Göttling suchte er darin nachzuweisen, daß die Wibelungen oder Ghibellinen mit den Nibelungen dem Namen, Stamm, Wesen und Streben nach eins seien, daß Friedrich Rotbart in der Geschichte genau dasselbe bedeute wie Siegfried in der Sage.

Dem Helden des Mythos wandte sich daher jetzt Wagners schöpferische Tätigkeit ausschließlich zu, und bald hatte er den allgemeinen, stellenweise jedoch schon im einzelnen genau bestimmten Entwurf eines Nibelungendramas vollendet. Sogleich im November 1848 führte er ihn als „Siegfrieds Tod“ dichterisch aus. In den engen Rahmen eines Dramas glaubte er zunächst noch den übergroßen Stoff zwingen zu können. Bescheiden-altmodisch nannte er die gewaltige Tragödie, die völlig neue Bahnen eröffnen sollte, eine „große Heldenoper in drei Akten“. Mit der musikalischen Komposition säumte er vorerst; die Idee eines andern Dramas hatte sich seiner bemächtigt: noch im Jahre 1848 entwarf er einen „Jesus von Nazareth“ in fünf Akten.

In erster Linie als Künstler trat er an die heilige Geschichte heran, deren szenische Darstellung seit dem frühen Mittelalter fromme Gemüter unter allen Völkern wieder und wieder beschäftigt hatte. Was ihnen allen nie gelingen wollte, davon erwies er mit überlegener dichterischer Einsicht und Kraft die Möglichkeit, dazu zeigte er den Weg: er skizzierte ein nach allen Regeln der Kunst gebautes wahrhaftes Drama vom Tode Christi, das die höchste sittliche und poetisch-dramatische Wirkung ausüben mußte. Um dies zu erreichen, entkleidete Wagner den biblischen Stoff von allem Übernatürlich-Wunderbaren. Er faßte Jesus nur als

Edelsten aller Menschen auf, der in einer Welt der herzlosen Gewalt die Religion der Liebe stiftete und, von seinem Volke schnöde mißverstanden, mit seinem Tode besiegelte. Zugleich aber nützte er alle geschichtlichen Gestalten, die ihm die Überlieferung darbot, Barrabas vor allen, die Verhältnisse des jüdischen Volkes zur Zeit Jesu, die Empörungsgelüste der von den Römern Unterdrückten, das Sekten- und Parteiwesen unter ihnen, als echter Dramatiker meisterlich aus, ordnete die einzelnen Ereignisse im Leben Jesu als Dichter neu und wirkungsvoll und vertiefte mit aller Kunst der seelischen Motivierung die Charaktere der Anhänger und Gegner Christi. Das religiöse Dogma ließ er freilich in seinem künstlerisch-kühnen Streben nicht unangetastet; aber desto herrlicher verklärte er die sittliche Idee des Christentums, deren Sieg aus dem physischen Untergang seines Stifters erwächst.

Natürlich konnte Wagner nicht daran denken, diesen Stoff als Oper zu behandeln; er eignete sich nur für ein bloß gesprochenes Drama. Doch auch in einem solchen hätten die lehrhaft-philosophischen Betrachtungen, deren Reichtum sich nicht wohl beschränken ließ, den Fortgang der Handlung bedenklich zu hemmen gedroht. Allein ehe der Dichter sein Geschick in der Vermeidung dieser Gefahr erproben konnte, gab er seinen Plan überhaupt auf. Er erkannte, daß er für eine solche Umbildung des dogmatisch streng bestimmten Stoffes doch jetzt nimmermehr die Bühne erobern würde. Und eine Aufführung des Dramas hatte nur jetzt für ihn Wert, solange der revolutionäre Geist, der ihn auch zu dieser Dichtung angeregt hatte, das Volk durchwehte.

Vornehmlich auf das künstlerische Gebiet suchte Wagner diesen Geist hinüber zu leiten, um hier an Stelle alter, nutzloser Einrichtungen Neues aufzubauen. Fern von dem einseitig-extremen Parteigetriebe arbeitete er für den sächsischen Minister Martin Oberländer einen „Entwurf zur Organisation eines deut-

Dekorationsskizze zum „Ring der Nibelungen“ (Rheingold, Szene 1).

schen Nationaltheaters für das Königreich Sachsen" aus. Er wünschte die Kunstpflege und durch sie zugleich die Sitten des Volkes zu heben. Zu diesem Behufe wollte er das bisher vom Hof abhängige Theater in eine nationale Anstalt verwandelt und in rein künstlerischen Fragen auch von der Gesamtheit der schaffenden und reproduzierenden Künstler beraten, endlich durch eine Theater-, Sing- und Orchesterschule mit dem nötigen Nachwuchs an jüngeren Kräften versehen wissen. Bevor dieser Plan im sächsischen Ministerium gebührend geprüft werden konnte, hatte das Leben seines Verfassers eine ganz neue Wendung genommen.

Der revolutionären Bewegung, die besonders seit dem Frühling 1848, wie im übrigen Deutschland, so auch in Sachsen beständig wuchs, war Wagner schon durch seine Freundschaft mit dem Musikdirektor August Röckel, der sich ihr leidenschaftlich hingab, entgegengetrieben worden. Durch Röckel lernte er 1849 auch Michael Bakunin kennen, der als politischer Flüchtling aus Rußland unter falschem Namen in Dresden weilte. Nicht als Stürmer beteiligte sich Wagner an dem revolutionären Treiben, nicht einmal als entschiedner, folgerichtiger Republikaner, als Dichter vielmehr, dessen Forderungen teils weit hinaus über die Gegenwart in die Zukunft wiesen, teils überhaupt in der wirklichen Welt nicht ausführbar schienen. In schwärmerisch begeisterten, rhetorisch zündenden Aufsätzen suchte er bald Königtum und Republik zu versöhnen, von inniger Liebe zu dem Fürsten seiner Heimat geleitet; bald predigte er, ohne sich irgend mehr um die besondern sächsischen Verhältnisse zu kümmern, die große soziale Befreiung der Menschheit von jeglichem das Leben ertötenden geistigen und materiellen, nicht bloß von dem staatlichen Druck. Bei dem übereilten Dresdener Aufstand vom Mai 1849 gesellte er sich nicht den Barrikadenstreitern bei, griff überhaupt nicht selbst zu den Waffen, sondern beob-

achtete nur in gespannter Erregung den Gang der Ereignisse und suchte mehrmals Gleichgültige und Schwankende zum Anschluß an das kämpfende Volk zu überreden. Das genügte immerhin, daß er harte Strafe fürchten mußte, nachdem preußische Truppen den Aufstand gewaltsam niedergeworfen hatten. Noch ehe die gerichtliche Verfolgung gegen ihn eröffnet wurde, floh er für immer aus Dresden, trotz der bittern Erfahrungen der letzten Tage überaus heiter im Gefühle der wiedergewonnenen vollständigen künstlerischen Freiheit.

V.

Nach manchem Drangsal und Wirrnis sollte Wagner, bevor er Deutschland auf viele Jahre verließ, noch ein ungeahnt großes Glück erleben, so daß er fortan mutig aller Not begegnen konnte, die den Menschen wie den Künstler beschleichen mochte. Er gewann sich während eines kurzen Besuches in Weimar Franz Liszt zum Freunde. Der gefeierte Künstler, der erst jüngst der Virtuosenlaufbahn entsagt und sich als Hofkapellmeister in die thüringische Residenzstadt zurückgezogen hatte, war ihm früher schon, doch immer nur flüchtig, begegnet. Im letzten Jahre aber hatte er, wie kein zweiter Musiker unter den Lebenden, die höchste Teilnahme an Wagners künstlerischem Schaffen bewiesen: er bereitete dem „Tannhäuser“ eine neue Pflegestätte in Weimar. Zu ihm floh jetzt der Verbannte zuerst. In ihm fand er den Künstler, der ihn verstand, den groß denkenden Menschen, der in ungetrübtem Adel der Gesinnung ihm vertraute und mit treuem Herzen ihn liebte. Ihm übergab er jetzt das Kostbarste, was er besaß, seine Partituren. Bei ihm suchte er von nun an Rat und Hilfe in allen Verlegenheiten und bat nie vergebens. Die beiden Künstler

waren sich wohl bewußt, wie sehr ihre Naturen von einander verschieden waren, wie ungleich ihr Leben, ihre Bildung und geistige Entwicklung sich gestaltet hatte. Wagner betonte einmal in einem Brief an Liszt seinen besonderen künstlerischen Widerwillen gegen die französische Sprache und bemerkte dazu erklärend: „Das wird dir nicht begreiflich sein: dafür bist du aber ein europäisches Weltkind, wogegen ich ganz speziell germanisch zur Welt gekommen bin.“ Aber diese Unterschiede hörten auf zu bestehen, sobald es galt, einander tätige Freundschaft zu erweisen. Für Liszt in erster Linie und für wenige Freunde, die meistens Liszt ihm gewonnen hatte, dichtete und komponierte Wagner von nun an; Liszt aber machte es sich zur Ehrensache und zu einer neuen Lebensaufgabe, Wagners Werke in einer der Absichten ihres Schöpfers würdigen Weise aufzuführen und so wahrhaft künstlerisch für ihre Verbreitung und ihr Verständnis zu wirken.

Von Weimar floh Wagner noch im Mai 1849 glücklich nach der Schweiz. Dann begab er sich auf Liszts Rat zuerst nach Paris, fühlte sich aber von dem ganzen Treiben dort gründlich abgestoßen und wandte sich deshalb im Juli wieder nach Zürich. Hier ließ er sich, nachdem seine Frau ihm nachgekommen war, häuslich nieder. Aus Deutschland verbannt, von den sächsischen Behörden steckbrieflich verfolgt, wohnte er volle neun Jahre in Zürich. Noch einmal trieb ihn der besonders von seinen Freunden genährte Wunsch, ein Werk auf die Pariser Bühne zu bringen, 1850 in die französische Hauptstadt zurück, und drei Jahre später führte ihn eine Erholungsreise in Liszts Gesellschaft wieder dahin. Aber von hier wie von verschiednen schweizerischen Kurorten, die er zur Sommerfrische gelegentlich aufsuchte, kehrte er stets wieder gern nach Zürich heim.

Unter seinen neuen Mitbürgern gewann er sich manchen zum Freund. Doch auch noch andere deutsche

Verbannte von geistiger Bedeutung und künstlerischem Streben hatten neben ihm in Zürich eine Freistatt gefunden. So verkehrte er viel mit dem Züricher Staatsschreiber Jakob Sulzer, mit dem Germanisten Ludwig Ettmüller und mit Georg Herwegh, der ihm besonders nahe trat, später auch mit Gottfried Keller und dem ihm von Dresden her schon befreundeten Gottfried Semper. Schon 1850 siedelten zu ihm zwei jugendliche Verehrer, von Dresden her ihm bereits bekannt, nach Zürich über, Karl Ritter, dessen Mutter den auch von äußeren Sorgen schwer bedrückten Künstler hochherzig unterstützte, und Hans von Bülow; Wagner wurde ihnen ein väterlich besorgter Freund und für ihre musikalischen Studien ein unvergleichlicher Lehrer. Nur zu einem Besuch von einigen Wochen traf im Sommer 1851 der treueste der Dresdener Freunde ein, der Kammermusiker Theodor Uhlig; ein früher Tod raffte ihn anderthalb Jahre später zu Wagners bitterstem Leid hinweg, bevor er ein zweites, ersehntes Wiedersehen mit ihm feiern konnte. Zu dauerndem Aufenthalt hatte sich der Hamburger Journalist und Demokrat François Wille mit seiner feinfühligen, auch dichterisch gut begabten Gattin Eliza in Mariafeld bei Herrliberg am Züricher See niedergelassen; oft kam Wagner hieher allein oder mit Herwegh zu freundschaftlicher Aussprache über alles, was ihn menschlich und künstlerisch bewegte.

Weit inniger noch wurde sein Verkehr mit dem rheinischen Kaufherrn Otto Wesendonck, der seit 1851 in Zürich wohnte, und dessen junger Gattin Mathilde (1828—1902). Zwischen ihnen und Wagner erwuchs allmählich eine herzlich vertraute, unzerstörbar alles überdauernde Freundschaft. In der vornehmsten Weise, immer verständnisvoll, selbstlos und edel gesinnt, unterstützte Wesendonck aus seinem Reichtum den Künstler, wo und wie er nur konnte. Mathildes klare, schöne, für alles Große und Echte empfängliche Seele aber wurde nun im höchsten Sinne

Dekorationsskizze zum „Ring des Nibelungen“ (Walküre, Akt I).

durch Wagner gebildet. Durch ihn lernte sie das Beste in aller Kunst gründlich kennen; er leitete sie zu ernsten philosophischen und literarischen Studien; er gab auch ihrem dichterischen Talente, dem so manche reife, edle Frucht entkeimen sollte, den kräftigsten Anstoß. Mit ihr verband ihn die zarteste und tiefste, zugleich reinste, von Anfang an streng entsagungsvolle Liebe, deren Adel wohl Wesendonck, aber leider nicht Minna, Wagners leidenschaftlich-mißtrauische, dazu krankhaft erregte Gattin, zu würdigen vermochte. So mußte er sich im August 1858 von den Freunden trennen. Ihre Seelengemeinschaft wurde aber dadurch nicht aufgehoben; wie zuvor, so erblühte ihm aus ihr auch hernach noch Künstlerisch-Herrliches.

An dem Züricher Theater- und Musikleben nahm Wagner von Anfang an regen Anteil. Besonders für das Verständnis Beethovenscher Symphonien und Ouvertüren wirkte er durch sorgfältige Aufführungen und erläuternde Programme. Seine eignen Werke konnte er mit Ausnahme des „Fliegenden Holländers“ vorerst nicht auf die Züricher Bühne bringen. Aber im Mai 1853 war es ihm vergönnt, mit Hilfe befreundeter Musiker aus der übrigen Schweiz und aus Deutschland, die auf seinen Ruf herbei eilten, in drei Konzerten nach einander ausgewählte Stücke aus „Rienzi“, dem „Holländer“, „Tannhäuser“ und „Lohengrin“ begeisterten Zuhörern mustergültig vorzuführen. Jüngere Anhänger, alte Freunde und sonstige Gäste fanden sich zu diesem Fest in Zürich ein. An Besuchen aus der deutschen Heimat fehlte es auch zuvor und hernach dem Verbannten nicht. Aber wie wenig milderte das seinen Schmerz, daß er sich vom Vaterland ausgeschlossen, von dem, der ihn besser als jeder andere verstand, von Liszt, und zugleich von der einzigen Stätte, wo seine Werke künstlerisch wirklich lebten, von Weimar, unwiderruflich getrennt wissen mußte! Immer heftiger ergriff ihn die Sehnsucht, nur einmal wenigstens seinen „Lohengrin“ auf der Bühne zu

sehen. Daß ihm das so lange versagt blieb, und im Zusammenhange damit das bittere Gefühl seiner künstlerischen Verödung zehrte gleich einem schleichenden Gift an seiner Gesundheit und lähmte mitunter selbst den Eifer und die Kraft, womit er neue, größere Kunstwerke zu schaffen begonnen hatte.

Zuerst, als er 1849 in Zürich einzog, drängte es ihn, theoretisch möglichst gründlich und klar sich über das auszusprechen, was er im Gegensatze zu der herrschenden sogenannten Kunst jener Tage für sein Volk erstrebte. Vor allem wollte er Protest einlegen gegen die Behauptung, daß die Besieger der Revolution Beschützer der Kunst seien. So verfaßte er, noch heftig erregt von den jüngsten Erlebnissen, in einem Stil, der überall von der leidenschaftlichen Begeisterung des Dichters zeugte, im Sommer 1849 seine erste Reformschrift „Die Kunst und die Revolution". Im Keim enthielt sie bereits das Meiste von dem, was seine folgenden Kunstschriften genauer ausführten.

Entschieden leugnete Wagner, daß die Revolution die echte Kunst geschädigt habe, wie sie die antiken Griechen als schöne und starke, freie Menschen in dem höchsten Kunstwerk, der attischen Tragödie, pflegten. Diese Kunst ist schon mit dem Untergange des freien Griechentums verfallen und im Dienste der Kirche, der Fürsten und zuletzt der Industrie mehr und mehr in ein bloßes künstlerisches Handwerk übergegangen. Dieses aber ist nicht der geistigen Erhebung des gesamten Volkes, sondern nur dem Sinnengenuß einiger weniger gewidmet, wie es auch nicht einem Bedürfnis des Volkes, sondern nur einer Laune des Luxus, der Mode sein Dasein verdankt. Das wahre Drama, das Musik und Poesie und die andern Schwesterkünste in sich vereinigte, ist in Schauspiel und Oper, in Dekoration, Ballett, Deklamation, Gesang und Orchester ohne gemeinsamen künstlerischen Halt und Zweck aufgelöst. Erst wenn durch die Revolution das ganze Volk frei geworden ist, und zwar wenn wir im rich-

tigen Verständnis der Lehre Jesu das Sklaventum, die wichtigste Ursache des Verfalls der altgriechischen Welt, völlig und in jeder Form ausrotten, kann die echte Kunst und ihr höchstes Werk, das wahre Drama, uns wiedergeboren werden, als hehrste Geistesschöpfung des öffentlichen, gemeinsamen Volkslebens, für deren würdige Pflege und allgemeine Zugänglichkeit der Staat zu sorgen hat.

Was Wagner hier vorwiegend im Sinne einer verneinenden Kritik angedeutet hatte, wies er in den Schriften der zwei nächsten Jahre, „Das Kunstwerk der Zukunft“ (1849), „Kunst und Klima“ (1850) und „Oper und Drama“ (1850/51), im einzelnen ausführlicher nach und ergänzte es durch positive Vorschläge, wie wir das wahre dramatische Kunstwerk aus seinem Untergange zu neuem, höherem Leben erwecken könnten.

Er untersuchte der Reihe nach, in welcher Weise sämtliche Künste, die bildenden, mimisch darstellenden und tönenden oder redenden, in der antiken Tragödie zum gemeinsamen höchsten künstlerischen Zwecke zusammenwirkten, und wie hernach, aus dieser lebens- und liebevollen Vereinigung gelöst, die einzelnen Künste in ihrer Sonderentwicklung erstarrten oder entarteten. Er lehnte den Einwand ab, als hätte nur in dem milden Klima Griechenlands jenes künstlerische Anschauungs- und Gestaltungsvermögen reifen können, aus dem die attische Tragödie erwuchs. Erst der von der Natur unabhängige, der geschichtliche Mensch hat die Kunst ins Leben gerufen: der schöne und starke, durch die höchste Liebeskraft zur wahren Freiheit gelangte Mensch kann einzig das entschwundene dramatische Kunstwerk wieder schaffen, wie er allein, sein Leben und sein Tod, der Inhalt desselben ist; für die Kunst kann daher als grundbedingend nur eines gelten, das wirkliche Wesen der menschlichen Gattung. Streng prüfte Wagner die verfehlten Versuche der letzten Jahrhunderte, die Schwesterkünste, ohne daß eine von

ihnen ihren Egoismus aufopferte, äußerlich wieder zu vereinigen im Oratorium und besonders in der Oper, dem Sammelpunkt ihrer eigensüchtigsten Bestrebungen. Diesen unorganischen Mischgattungen gegenüber stellte er die liebevolle Verbindung aller Einzelkünste im Kunstwerk der Zukunft, dem echten Drama. Es bedient sich der nämlichen künstlerischen Mittel wie die attische Tragödie, in der gleichen Weise und zum gleichen Zweck, aber in reicherem Maß und in technisch höherer Vollendung. Wie jene, wird auch dieses vom Volke, das heißt von der Gesamtheit der verschiedenen Künstler, für das Volk dargestellt; aber, wie die einzelnen Künste hier erst ihrem innersten Wesen gemäß natürlich und frei wirken, so kann sich auch die Individualität der einzelnen Künstler gerade in solcher Gemeinschaft bedeutsam entfalten.

Der Philosophie Hegels und insbesondere den Schriften des Hegelianers Ludwig Feuerbach verdankte Wagner neben gewissen spekulativen Anschauungen die formale Schulung, die er bei seinem streng folgerichtigen Aufbau des Kunstwerks der Zukunft bewährte. Sonderlich viel hatte er von den Werken der beiden Philosophen nicht gelesen; so darf auch seine unleugbare Abhängigkeit von ihnen nicht überschätzt werden. Die Idee des Gesamtkunstwerks selbst war völlig sein Eigentum, ihm erwachsen aus dem geistigen Erbe der größten Denker und Dichter Deutschlands und der Nachbarvölker seit mehr als einem Jahrhundert, neuerdings angeregt durch den Preis des griechischen Dramas als eines Wiedervereinigungsfestes aller Künste in Anselm Feuerbachs Buch über den vatikanischen Apollo.

Mit der dem Reformator notwendigen Einseitigkeit stellte Wagner sein Ideal des Dramas auf. Er wollte übrigens auch keineswegs, indem er das Gesamtkunstwerk forderte, das Recht und Verdienst der Einzelkünste bestreiten; er leugnete nur die Möglichkeit, durch eine von ihnen allein das wahre Drama, das sich

der antiken Tragödie vergleichen lasse, zu erzielen. In seiner allumfassenden künstlerischen Anlage herrschte namentlich die poetische und die musikalische Begabung vor; die gesonderte Entwicklung der Dicht- und Tonkunst und die Aufgabe der beiden Künste im Drama der Zukunft betrachtete er deshalb am sorgfältigsten und mit dem richtigsten Urteile. Gegen Einzelheiten der geschichtlichen Würdigung läßt sich wohl auch hier dies oder jenes einwenden; auf ihren ästhetischen Gehalt hin geprüft, ist die Darlegung in ihrer Gesamtheit unantastbar. Wer ohne Vorurteil mit dem einfachen, redlichen Streben nach Belehrung die Kunstschriften Wagners liest, findet eine staunenswerte Fülle neuer Aufschlüsse und scharfer, zutreffender Aussprüche über das Wesen der Musik, der Sprache und Dichtkunst, des Mythos, des Romans und des Dramas, über die geschichtliche Entwicklung der Oper und des Schauspiels und die hervorragendsten Meister in beiden Kunstarten, über die mannigfachen Versuche, die Ausdrucksformen der Musik überhaupt zu erweitern oder mit einem bedeutenderen Gehalte zu erfüllen, über die Aufgabe des Chors und des Orchesters, über dichterische Rede, Vers- und Reimbildung, über das Verhältnis des Dramas zur Politik und Religion, zur reinen menschlichen Individualität und zum Volke. Bei aller philosophisch-ästhetischen und geschichtlichen Bildung, die sich in jenen Schriften Wagners imponierend groß offenbart, bei aller, mitunter peinlich gewissenhaften, logischen Konstruktion des einzelnen Gedankens, die die Lektüre nicht wenig erschwert, konnte doch nur ein Künstler, der einzig als Künstler dachte und forschte, diese Schriften verfassen. Für den Künstler zunächst und erst in zweiter Linie für den wissenschaftlichen Denker waren sie denn auch geschrieben. Sie hätten gleichwohl auch diesem überaus viel bieten können; aber die Männer der Wissenschaft verschmähten meistens noch mehr als die der Kunst die Anregungen, die Wagner gab

Dekorationsskizze zum „Ring des Nibelungen“ (Walküre, Akt III).

— zu ihrem eignen Nachteil. Denn manches Ziel, dem sich die spätere Ästhetik nunmehr unabhängig von ihm mit doppelter Mühe auf Umwegen genähert hat, hatte er schon damals auf geradliniger Bahn erreicht und für die, welche ihm folgen wollten, den Pfad geebnet.

Eine Anzahl kleinerer Schriften und Aufsätze ließ Wagner den grundlegenden theoretischen Werken der Jahre 1849—1851 folgen, einen Brief an Liszt über die „Goethestiftung", „Erinnerungen an Spontini", Vorschläge für ein Theater in Zürich, Winke und Ratschläge für die Aufführung des „Tannhäuser" und des „Holländers", Gedanken über die Aufgabe musikalischer Kritik im eigentlichsten Sinne, einen Bericht über seine Komposition eines neuen Schlusses zur Ouvertüre von Glucks „Iphigenia in Aulis" und anderes. Oft lenkte er dabei wieder in die Bahnen ein, in denen sich jene großen Reformschriften bewegten; gelegentlich suchte er sogar wieder ähnliche Wege auf, wie er schon in dem Entwurf eines deutschen Nationaltheaters für Sachsen betreten hatte.

Das meiste Aufsehen unter allen diesen Arbeiten machte ein größerer Aufsatz, den er im September 1850 in Franz Brendels „Neuer Zeitschrift für Musik" veröffentlichte, „Das Judentum in der Musik", 1869 mit verschärfenden Zusätzen wieder herausgegeben. Was darin über einzelne jüdische Komponisten, so über Mendelssohn-Bartholdy und Meyerbeer, gesagt war, mochte damals schroff klingen, wird aber heute von unparteiischen Kennern der neueren Entwicklung unsrer Musik kaum mehr im Ernste bekämpft. Und der Dichter Heine kann mit wenigen Strichen kaum geistreicher und treffender als hier gekennzeichnet werden, wenn auch der letzte, übertrieben scharfe Zug in dieser Charakteristik das ganze Bild zu verzerren droht. Bestreitbar bleibt nur der allgemeine Grundgedanke der Schrift, daß der Jude an sich unfähig sei, wahrhaft künstlerisch zu schaffen. Auch im einzelnen mußte dieser Irrtum zu einigen historisch

unrichtigen Äußerungen führen. Er erklärt sich geschichtlich aus dem nationalen Geist, der in unserer gesamten Literatur seit der Romantik im Gegensatze zu den weltbürgerlichen Bestrebungen des achtzehnten Jahrhunderts weht. Aber mit Recht trifft Wagners Urteil nur den Juden der Übergangszeit, der die Rechte der Emanzipation genießen möchte und sich doch noch nicht daran gewöhnt hat, sich vollständig als Mitglied des Volkes zu fühlen, dem er äußerlich angehört. Von dem Vorsatz, ungeheure Kränkungen zu verüben, war Wagner, als er seinen Aufsatz schrieb, weit entfernt; mit dem ebenso törichten wie unsittlichen Antisemitismus der neuesten Wühler hatte er nichts gemein.

Inhaltlich viel bedeutender als die von seinen Gegnern über Gebühr aufgebauschten Erörterungen über das Judentum war die lange Zeit wenig beachtete Vorrede, mit der er 1851 die Ausgabe seiner letzten drei Operndichtungen begleitete. „Eine Mitteilung an meine Freunde“ war das umfangreiche, von höchster Lebens- und Schöpferkraft erfüllte, Geist und Gemüt des Lesers gleich mächtig anziehende Schriftstück betitelt. Es enthielt vor allem eine tief eindringende Geschichte von Wagners bisherigem künstlerischen Entwicklungsgang und diente so vortrefflich als erklärende Ergänzung zu „Oper und Drama“ wie als ästhetische Einleitung in das große Werk, das er am Schlusse dieser „Mitteilung“ ankündigte, den „Ring des Nibelungen“.

Der früher so rege schaffende Künstler war in den letzten Jahren fast ganz zum Kunstschriftsteller geworden. Aber nicht aus eigentlich philosophischem, sondern aus rein künstlerischem Drang. Um dem künftigen Drama, dessen Entwurf er in seiner Seele trug, den Boden zu bereiten, hatte er vorerst theoretisch erläutern müssen, was er mit diesem Drama wolle. Nun das geschehen war, trieb es ihn mit Macht zur dichterischen und musikalischen Tätigkeit zurück.

Seit er 1848 die Tragödie „Siegfrieds Tod“ aufgezeichnet hatte, stand ihm das Bild des herrlichsten germanischen Sagenhelden leuchtend und lockend vor dem Auge. Nur vorübergehend verdunkelten den Glanz dieser Erscheinung verwandte Sagengestalten. Das Märchen vom Burschen, der auszog, um das Fürchten zu lernen, schien eine Zeit lang als passender Stoff für ein musikalisches Drama von heiterer Stimmung den Dichter zu reizen. Ernster und mit tieferer Bedeutung schwebte ihm Achilleus als tragischer Held vor. Diese beiden Pläne gediehen jedoch nicht über die ersten Anfänge hinaus. Dagegen verfaßte Wagner im März 1850 den vollständigen szenischen Entwurf zu einem dreiaktigen Drama „Wieland der Schmied“. Die Absicht freilich, das Werk dichterisch zu vollenden und in Musik zu setzen, gab er bald endgültig auf.

Schon 1835 hatte Karl Simrock auf Grund der altnordischen Überlieferung in der „Edda“ und in der Wilkinasaga den germanischen Dädalos, der in höchster Not, um Rache an seinem Feinde zu gewinnen, sich Flügel schmiedete, in einem breit ausgesponnenen Heldengedicht von stark archaistischer Färbung besungen. Aus diesem weit mehr als aus seinen nordischen Quellen schöpfte Wagner den Stoff. Aber nicht nur dessen episch locker gehaltene Bestandteile zog er straff zusammen, vereinfachte und konzentrierte durchaus die Handlung, begründete die einzelnen Geschehnisse überzeugend und vertiefte die Charaktere der Personen, die sie herbeiführen helfen oder erfahren; auch sittlich veredelte er wichtige Züge der Sage. So erst konnte er aus ihr ein Drama gestalten, das seinen künstlerischen Ideen zum Ausdruck dienen mochte. Faßte er doch die Sage von Wieland hauptsächlich auch als symbolische Darstellung der echten Kunst auf: von roher Gewalt geknechtet und zu unkünstlerischem Dienste gezwungen, steigert sie im tiefsten Leiden ihre Wunderkraft auf das höchste und gewinnt, indem

Dekorationsskizze zum „Ring des Nibelungen“ (Siegfried, Akt I).

sie die unterdrückenden Mächte vernichtet, sich Freiheit und Herrlichkeit zurück.

Aber wie glücklich Wagner hier auch den epischen Stoff dramatisch zu gliedern und dichterisch zu vertiefen suchte, so mußte doch bald wieder der neue Entwurf dem älteren Plane weichen. Dieselben Quellen, aus denen er die Wielandsage kennen lernte, wiesen ihn zugleich auf seine Siegfrieddichtung zurück. Doch als er sich nun im Frühling 1851 anschickte, diese Tragödie in Musik zu setzen, erkannte er, daß noch nicht alles in ihr zur vollen dramatischen Wirkung durchgebildet war. Zahlreiche, unentbehrliche Beziehungen auf die Vorgeschichte Siegfrieds und Brünnhildens waren in epischer Form angedeutet. Sie konnten aber nur dann wahrhaft künstlerisch wirken, wenn sie selbständig dramatisch ausgeführt wurden. Wagner tat dies in einem rasch gedichteten, dreiaktigen Drama „Der junge Siegfried". Er wandte sich um so schaffensfreudiger der neuen Aufgabe zu, als er sah, daß in seinem Geiste dieser junge Siegfried längst Gestalt gewonnen hatte: er war ja jener Märchenheld, der das Fürchten lernen sollte. Allein auch in zwei Stücken war der weitschichtige epische Stoff nicht dramatisch zu bewältigen. So entschloß sich Wagner im Herbst 1851, auch dem „Jungen Siegfried" noch zwei Dramen vorausgehen zu lassen, ein umfangreiches Vorspiel, das den Raub des Rheingoldes und dessen unmittelbare Folgen darstellen sollte, und eine dreiaktige Tragödie, den Schicksalen der Eltern Siegfrieds und der damit eng verknüpften Trennung der Walküre Brünnhilde von Wotan gewidmet. Die Dichtung dieser Tragödie wurde am 1. Juli 1852 vollendet, die des Vorspiels im November des gleichen Jahres.

Die vier Dramen hingen nicht bloß äußerlich unter sich zusammen; sie bildeten zugleich eine einzige, große Tragödie, in der die Geschicke der Götter und Menschen durch gemeinsame Schuld und Sühne auf das innigste mit einander verknüpft waren. Symbolisch

bedeutete Siegfrieds Schicksal das des Menschen überhaupt: mit seinem Tod endigt auch das Göttergeschlecht. In diesem Sinne verband Wagner mit den Sagen vom Nibelungenhort und seinem herrlichsten Besitzer Siegfried die von der Götterdämmerung, vom Untergange der Götter: im Kampf mit Zwergen und Riesen haben sie Schuld auf sich geladen und durch ihre Verbindung mit Loge, dem Geiste der Verneinung, selbst ihr Sein untergraben. Diese neue Grundidee und der Umstand, daß nunmehr einzelne Motive von „Siegfrieds Tod" schon in den vorausgehenden Stücken vorweggenommen waren, machten zuletzt noch eine durchgreifende Umdichtung des Schlußdramas notwendig. Wagner verwendete darauf die letzten Wochen des Jahres 1852 und ließ dann sogleich das Ganze drucken, zunächst nur in wenigen Abzügen für Freunde. Erst 1863 wurde es der gesamten Leserwelt zugänglich: „Der Ring des Nibelungen", ein Bühnenfestspiel in vier Teilen, deren letzter nunmehr unter einem bedeutsameren Namen erschien. Auf das vier Szenen umfassende Vorspiel „Das Rheingold" folgten die drei großen Dramen „Die Walküre", „Siegfried" und „Götterdämmerung".

Auch mit dem Beginne der musikalischen Komposition säumte Wagner nicht lange. Schon während der dichterischen Arbeit, desgleichen unmittelbar nach ihrer Vollendung und besonders auf einer Reise nach Oberitalien im Spätsommer 1853 waren einzelne musikalische Motive des neuen Werkes entstanden. Im Spätherbst darauf schritt Wagner an die regelrechte Komposition des „Rheingoldes"; bereits im Mai 1854 hatte er sie beendigt. Mit demselben rüstigen Eifer führte er die Partitur der „Walküre" bis etwa zum März 1856 aus. Aber ungleich mühsamer wurde ihm nach dieser andauernden Anstrengung die Arbeit am „Siegfried". Kaum anderthalb Akte davon hatte er bis zum Sommer 1857 in Musik gesetzt; da bestimmte ihn die vollständige Aussichtslosigkeit seines Schaffens, das Werk,

für das er nicht einmal einen Verleger zu gewinnen hoffen durfte, einstweilen zurückzulegen. Mit tiefem Schmerz entsagte er damals, durch unüberwindliche Not gezwungen, der Vollendung des Höchsten, das er erstrebt und zum größten Teile schon herrlich ausgeführt hatte. Erst nach acht Jahren konnte er die Arbeit wieder aufnehmen und langsam unter mancherlei Unterbrechungen zum Abschluß bringen. Im Februar 1871 war die Partitur des „Siegfried", im November 1874 die der „Götterdämmerung" vollendet. Mehr als ein Vierteljahrhundert hatte es bedurft, bis die künstlerische Idee ihre vollkommene dichterisch-musikalische Gestalt erhielt.

Das poetische Verdienst der Wagnerschen Nibelungentragödie beruht zunächst darauf, daß hier zum ersten und einzigen Mal in der gesamten Literatur ein Künstler von höchster dramatischer Anlage den größten Stoff der germanischen Volkssage nach den ältesten Überlieferungen behandelte, die allein den tragischen Gehalt und die sittliche Bedeutung dieses ursprünglichen Naturmythos in ungetrübter Reinheit erhalten haben. Die vielen andern deutschen Dichter, die im neunzehnten Jahrhundert die Siegfriedsage dramatisch zu bearbeiten suchten und dabei mehr oder weniger alle scheiterten, gingen fast ausnahmslos von unserm mittelhochdeutschen Nibelungenlied aus, so neben zahllosen kleineren Schriftstellern namentlich Hebbel und Geibel und vor ihnen schon Raupach, wenigstens für die wichtigsten Szenen und Motive seines gern gespielten Stückes. An das Nibelungenlied hatten sich auch Uhlands Entwürfe zu einem zweiteiligen Trauerspiel und Friedrich Theodor Vischers Vorschläge zu einer Oper (1844) angeschlossen. Wagner dagegen schöpfte aus den altnordischen Quellen, aus den Liedern der „Edda", die ihm in Ettmüllers, seit 1851 auch in Simrocks Übersetzung vorlagen, und besonders aus der Völsungasaga, die schon 1815 Friedrich Heinrich von der Hagen im vierten Bande seiner „Altnordischen

Dekorationsskizze zum „Ring des Nibelungen“ (Siegfried, Akt II).

Heldenromane“ übertragen hatte. In dieser Sammlung war aber auch die Wilkinasaga und Nornagestssaga verdeutscht; beide erzählten ebenfalls die Schicksale Siegfrieds, doch mit manchen Abweichungen von jenen Berichten im einzelnen. Besonders aus der Wilkinasaga, aus der schon Simrock einige Taten Siegfrieds in seinen „Wieland“ aufgenommen hatte, machte Wagner sich Verschiednes zu eigen. Auch Simrock selbst konnte ihm hie und da eine unwesentliche Anregung geben. Von sonstigen neueren Dichtern hatte ihm Fouqué in seinem Heldenspiel „Sigurd der Schlangentöter“ mehrere Szenen vorgebildet, mit unzulänglicher Kraft und gleichwohl so, daß ihre Umrisse und selbst Einzelheiten der Reden und Vorgänge in der Phantasie des größeren Nachfolgers hafteten; hatte doch Fouqué gleichfalls aus den nordischen Sagen geschöpft. Einige Nebenmotive entlehnte Wagner übrigens auch aus dem Nibelungenlied, ferner aus der „Jüngeren Edda“, aus nordischen Skaldenliedern, aus deutschen Volksmärchen und andern volkstümlichen Überlieferungen.

Als selbständig schaffender Dichter trat er an die uralte Sage heran. Aus den verschiednen Gestaltungen, die sie in den nordischen Gesängen und Prosaberichten aufwies, suchte er vor allem die späteren Zutaten und die künstlerisch störenden Bestandteile auszuscheiden. So nur konnte er aus ihnen eine einfache, echte Urform des Mythos herausschälen, die der dichterischen Wiederbelebung am fähigsten war. Als Künstler natürlich, nicht als Philologe, mußte er diese Aufgabe lösen. Es galt für ihn nicht, überhaupt die geschichtlich älteste Gestalt der Sage zu entdecken, sondern ihre künstlerisch einfachste Grundform, in der sich die menschliche Natur am ursprünglichsten, die Empfindungen und Leidenschaften am unmittelbarsten ohne alles historische Beiwerk offenbarten. Doch bediente sich Wagner sorgsam jeder Förderung, die er von der strengsten wissenschaftlichen Forschung er-

hoffen durfte. Zum Teil unter Ettmüllers Beirat las er Jakob Grimms „Deutsche Mythologie“ und „Deutsche Rechtsaltertümer“ und mehrere Abhandlungen Wilhelm Grimms, Lachmanns und anderer Germanisten über die Nibelungen. Darunter scheint neben Ettmüllers Vorrede zu seiner Übersetzung der „Edda“ (1837) besonders Wilhelm Müllers „Versuch einer mythologischen Erklärung der Nibelungensage“ (1841) ihm einen lebhafteren Eindruck hinterlassen zu haben.

Bei diesen Studien eignete er sich die Ansicht Lachmanns an, daß der ursprüngliche Nibelungenmythos mit Siegfrieds Tode schloß. Namentlich aber wurde er dabei auf doppelte Gestaltungen der gleichen Sagenmotive aufmerksam, die er als Dramatiker zu vereinfachen hatte. Was nach diesem Reinigungsprozeß als Kern der alten Sage und Grundstoff für die neue Dichtung übrig blieb, das suchte er in seinen einzelnen Teilen inniger zu verbinden, dichterisch bedeutsamer zu begründen, reicher mit modernen philosophischen Ideen zu erfüllen. So wurde ihm Siegfried im Sinne des ursprünglichen Mythos eins mit dem Frühlingsgott Baldur, dessen Tod den Untergang der Welt herbeiführt. Ungemein vertiefte er den Gegensatz zwischen der Begierde nach Macht und Besitz und der selbstlos sich hingebenden Liebe: wie jene der Quell aller Schuld und somit die letzte Ursache des Weltuntergangs ist, so vermag diese einzig die Welt von der Schuld zur Seligkeit zu erlösen.

Zum dramatischen Hauptgedanken wurde jetzt der Kampf des lichten Himmelsgottes Wotan gegen den finstern Nibelungen Alberich. So wurde die (auf ihre Hauptmomente zurückgeführte) Sage von den Wölsungen organisch mit der Wotansage verbunden; die einstige Siegfriedtragödie von 1848 verwandelte sich in das weltumspannende Wotansdrama.

Um von Alberichs schmachvoller Herrschaft die Welt zu erretten, erzeugt Wotan sich Siegmund; dieser soll den Feind bekämpfen, den der durch Verträge

gebundene Gott nicht treffen darf. Aber er muß erkennen, daß auch der Sohn nicht unabhängig von ihm wirkt, daß durch Siegmund nur er selbst den verwehrten Streich führen würde. In tiefster Seele erschüttert, gibt er mit Siegmund das Verlangen nach eigner Herrschaft, nach Leben und Handeln preis. Nur noch beobachtend, nicht mehr selbst wirkend, durchschweift er als Wanderer die Welt. Das Ende der Götter will er jetzt selbst; einzig quält ihn nur die Sorge, daß dieses Ende nicht zur Herrschaft Alberichs führe. Unabhängig von Wotan in jedem Sinne, ja im äußeren Gegensatze zu ihm handelt erst Siegmunds Sohn Siegfried. Er erkämpft sich den Ring des Nibelungen, an den die Weltherrschaft geknüpft ist. Aber nun beginnt auf einer neuen Stufe der Streit der lichten und dunkeln Gewalten, der Kampf zwischen Siegfried und Alberichs Sohn. Durch diesen wird Siegfried, wiewohl unwissend, in Schuld verstrickt und so vom Fluche des Ringes erreicht; mit ihm Brünnhilde, die selbstisches Liebesglück höher achtete als Gott und Welt. Erst mit dem Leben schwindet ihnen beiden aller Irrtum; sterbend und mit ihrem Tode zugleich der Götter Ende besiegelnd, wirkt Brünnhilde die erlösende, den Fluch für immer vernichtende Liebestat.

An ein äußeres Symbol, den Ring, den Alberich aus dem Rheingold schmiedete, knüpfte Wagner den ganzen tragischen Kampf zwischen den Mächten der Ober- und Unterwelt. Aber wie selbständig-kühn verfuhr er hier von Anfang an gegenüber dem, was die Sage berichtete! Wie wußte er die Bedeutung dieses Symbols zu vertiefen, wie durch den doppelten Fluch, unter dem es geschaffen und alsbald seinem ersten Herrn geraubt wird, seine Furchtbarkeit zu erhöhen, wie es als Ziel der beständigen, allgemeinen Begierde in der Tat zum Angelpunkt seines gesamten Werkes zu machen! Wie verstand er es, die fatalistische Kraft des Ringes künstlerisch auszunützen, ohne daß er auch

nur mit einem Schritte in die unpoetischen Bahnen der Schicksalstragödie einlenkte! Wie war er vielmehr vor allem darauf bedacht, die Handlung echt dramatisch aus den Charakteren, aus dem leidenschaftlichen Wollen der gegen einander strebenden Personen herzuleiten! Überall bewährte er die höchste Kunst seelisch wahrhafter Darstellung, in den Teilen der Tetralogie, wo Götter die Träger der Handlung sind, nicht minder als in denen, wo die dramatische Entwicklung ausschließlich zwischen Menschen sich vollzieht. Für die Götter bestehen nur die den Menschen gesetzten Schranken von Raum, Zeit und natürlicher Kraft nicht. Aber für sie gilt dieselbe sittliche Anschauung von Recht und Unrecht, von Schuld und Sühne; sie empfinden die gleichen seelischen Regungen: sie sind also denselben tragischen Geschicken ausgesetzt. Am furchtbarsten steigert sich die Tragik in dem dramatischen Hauptcharakter der „Götterdämmerung", in Brünnhilde, die den Göttern und Menschen gleichmäßig angehört. Der größte tragische Konflikt, den das Leben und die Kunst überhaupt kennt, wühlt in ihrer Seele und zwingt sie, den Einziggeliebten mit vollem, hellem Wissen aus Liebe zu töten, um sich und ihm ihre gegenseitige Liebe rein zu erhalten.

Wie die „Götterdämmerung" den Gipfel der tragischen Entwicklung im „Ring des Nibelungen" bezeichnet, so ist sie auch dramatisch meisterhaft aufgebaut und tadellos in sich abgeschlossen. Eine ähnliche einheitliche Abrundung war bei den drei vorausgehenden Stücken nicht möglich. In ihnen weist alles auf die Zukunft; da mußten demgemäß auch am Ende der einzelnen Dramen noch Fragen offen gelassen, neue Fäden der Handlung angeknüpft werden. Doch auch hier ist die innere wie die äußere Entwicklung stets bis zu einem bedeutsamen Ruhepunkt geführt. Künstlerisch streng und dramatisch wirkungsvoll ist auch hier der ganze Aufbau, und gewaltige Tragik ergreift uns überall. Aber auch dem epischen und

lyrischen Element mußte hier ein breiter Spielraum gelassen werden. Namentlich jedoch erforderte die Rücksicht auf wahrhaft künstlerische Wirkung, daß zwischen die erschütternden Tragödien „Die Walküre“ und „Götterdämmerung“ die heitere Idylle „Siegfried“ eingeschoben wurde, der äußerlich jeder tragische Kampf, aber durchaus nicht jeder dramatische Gegensatz fehlt, dieses einfache Waldstück mit seiner jugendlich kühnen Einsamkeit, wie Wagner selbst es nannte.

Nicht minder als in der Anlage des Ganzen bewährt sich die dramatische Meisterschaft des Dichters in der Ausführung des Einzelnen. Überall, auch wo er nur erzählende Berichte einzuflechten oder rein lyrische Empfindungen auszumalen hat, weiß er wenigstens eine dramatische Stimmung zu erzielen. So täuscht er uns selbst über die künstlerisch bedenklichen, aber unvermeidlichen Szenen hinweg, in denen die äußere Handlung still steht. Die innere Entwicklung schreitet unaufhaltsam weiter. Merklich gefördert wird der dramatische Fortgang durch die strenge zeitliche Geschlossenheit der einzelnen Stücke: jedes umfaßt nur einen oder wenige dicht auf einander folgende Tage.

Dazu kommt der rastlos vorwärts drängende Dialog, der unter Umständen die knappste Kürze mit der höchsten Kraft des Ausdruckes vereinigt. Mit derselben Kühnheit wie in früheren Zeitaltern unsrer Literatur Klopstock, Wieland, Goethe und einzelne Romantiker erweckte Wagner Formen und Worte unsrer alten Dichterrede zu neuem Leben. An poetischem Glanz und Reichtum, an sinnlicher Bildlichkeit und charakteristischer Wahrheit, an phantasievoller Freiheit vom Zwang der Schulregeln übertraf auch die Sprache im „Ring des Nibelungen“ weitaus alles, was Wagner bis dahin gedichtet hatte.

Gleichfalls dem germanischen Altertum entnahm er die Form des Stabreims. Wenig kümmerten ihn

Dekorationsskizze zum „Ring des Nibelungen“ (Götterdämmerung, Akt I).

dabei die Regeln, die einzelne Fachgelehrte für die altdeutsche Metrik behauptet, andere heftig bestritten hatten. Als Dichter vielmehr ahnte und fühlte er richtig das innere Gesetz, unter dem die alte Verskunst allein wieder belebt werden konnte. Diesem getreu, erneuerte er sie eigenartig und frei und darum mit dem größten künstlerischen Erfolg.

In der musikalischen Ausführung seiner Nibelungentragödie tat Wagner den letzten entscheidenden Schritt auf dem Pfade, der ihn vom „Holländer" zum „Lohengrin" geführt hatte. Das Ziel einer durchaus dramatischen Musik, dem er sich bisher von Werk zu Werk mehr genähert hatte, jetzt erreichte er es. Jetzt war jede auch noch so unscheinbare Ähnlichkeit mit der alten Opernform geschwunden; die Rücksicht auf das Drama herrschte allein.

Ununterbrochen wogte durch das ganze Werk die reichste Gesangesmelodie, welche die getrennten Vorzüge des einstigen Rezitativs und der Arie in neuer, schönerer Weise verband. Durchweg beseelte der natürliche, volkstümliche Rhythmus die Melodie; im allgemeinen erklang aus dem Gesange nur eine durch die höchsten Mittel der Kunst unendlich veredelte Deklamation des dichterischen Wortes. So wurde die Gesangesmelodie in der Tat nur noch eine Steigerung dessen, was nach Wagners Forderung die Sprache des Dichters sein sollte, erhöhter Ausdruck der Empfindung voll lebendiger Wahrheit und sinnlicher Kraft.

Wie im echten Drama, so löste sich auch hier Rede und Gegenrede regelmäßig ab. Mehrstimmige Sätze oder vollends Chöre waren äußerst selten eingefügt, nur dann eben, wenn sie sich natürlich aus einer dramatischen Situation ergaben. Auch in diesem Falle jedoch dienten sie nicht, wie in der herkömmlichen Oper, bloß zur Verstärkung des Tones, sodaß statt einem Sänger nun mehrere dieselben Worte und Silben auf die gleichen Taktteile hervorschmetterten; sondern diese Ensembles und Chöre waren nunmehr

in lauter einzelne Stimmen aufgelöst, die zwar gleichzeitig mit einander erklangen, deren jede aber für sich selbständig behandelt war.

Für die Polyphonie, die bisher in der Oper durch mehrstimmigen Gesang bewirkt wurde, sorgte nun in erster Linie das Orchester, das in einem zuvor ungekannten Reichtum von Klängen sich entfaltete. Es war jetzt noch mehr als einst im „Lohengrin" durch neue oder von den früheren Tonsetzern nur ausnahmsweise gebrauchte Blasinstrumente von eigenartiger Klangfarbe bereichert und überhaupt nach der melodischen wie nach der harmonischen Seite hin gleichmäßig verschwenderisch und mit genialer Kühnheit ausgestaltet. Seine Aufgabe war, erklärend und deutend die dramatische Handlung zu begleiten, unter Umständen auch sie vorzubereiten und, was in ihr durch Raum und Zeit getrennt oder sonst für die logische Auffassung geschieden war, für die Empfindung zu verbinden.

Auch dabei streifte Wagner wieder alles Konventionelle ab. So verwarf er jetzt zum Beispiel die selbständig in sich geschlossene Ouvertüre, die den Grundgedanken der dramatischen Handlung in wechselnden Tongemälden ohne irgend ein bestimmt deutendes Wort veranschaulichen soll. Ihr volles Verständnis kann sich nur dem Hörer erschließen, der jene Handlung selbst schon kennt, ist also vor dem Beginn des Dramas unmöglich. Wagner ersetzte daher die große Ouvertüre durch ein verhältnismäßig kurzes Orchestervorspiel, das nur den Zweck hat, stimmungsvoll in die erste Szene einzuleiten.

Gerade um das Unaussprechliche auszudrücken, den ganzen Reichtum von Gefühlen, oft nur halbbewußten Ahnungen, Erinnerungen, Willensregungen, die das gesprochene Wort oder die unwillkürliche Gebärde begleiten, dazu hatte Wagner das Orchester ausersehen. Für diesen Ausdruck des geheimsten Seelenlebens fand er nicht selten Harmonien, deren

duftige Zartheit oder ideale Erhabenheit über alles Irdische hinauszuweisen schien. Gelegentlich aber gestattete er sich auch Klangwirkungen, die mit virtuoser Kunst täuschend ähnlich dem wirklichen Leben nachgebildet sind und bisweilen groteske Heiterkeit erregen, ohne doch irgendwie gegen die wahren Gesetze des Schönen und der Kunst zu verstoßen.

Über den Gesang und die Instrumentation spannt sich gleichmäßig das Gewebe der Leitmotive aus, nunmehr noch viel reicher als einst im „Lohengrin“ durchgebildet und bis ins Kleinste und Einzelnste künstlerisch sorgfältig ausgeführt. In großen, für alle vier Dramen gemeinsamen Hauptthemen prägt sich die Einheit der dichterischen Handlung aus, der über die ganze Tetralogie sich erstreckende Zusammenhang der wirkenden Personen, ihrer Leidenschaften und Schicksale. An sich überaus einfach sind diese Hauptmotive erfunden; in ihrer ausdrucksvollen Bestimmtheit sind sie leicht zu verstehen und mühelos im Gedächtnis zu behalten. Wie entwicklungsfähig sie aber bei aller ihrer ursprünglichen Schlichtheit sind, offenbaren die zahlreichen Nebenthemen, die aus ihnen zur musikalischen Charakteristik einzelner Regungen und Vorgänge von geringerer oder nur vorübergehender Bedeutung abgeleitet sind. In ihnen erscheinen jene Grundthemen stets aufs neue, immer wieder kunstreich umgeformt; deutlich verrät sich in dem verwandten Klange dieser jüngeren Bildungen der ältere musikalische Gedanke, dem sie alle gemeinsam entstammen.

Trotz dieses einheitlichen Grundcharakters waltet übrigens doch auch die bunteste Mannigfaltigkeit in der Tonsprache des „Rings“. So reich der Stimmungswechsel und der Farbenzauber in der Dichtung des Werkes ist, offenbart er sich auch in der Musik. Das ganze Leben der Natur und alles menschliche Tun und Empfinden von den wildesten bis zu den sanftesten, von den niedrigsten, fast tierisch rohen bis zu den höchsten, weihevoll verklärten Äußerungen erklingt in

Dekorationsskizze zum „Ring des Nibelungen“ (Götterdämmerung, Akt II).

den charakteristisch wechselnden Themen und in der gesamten Komposition, die sie ungemein bedeutsam in der verschiedenartigsten Weise verbindet und verschmilzt oder eines durch das andre ablösen, in seiner Wirkung hemmen läßt.

Wie die Dichtung, so entsprach auch die musikalische Ausführung der Nibelungentragödie vollkommen der Theorie, die Wagner in seinen Reformschriften entwickelt hatte. Schon als er diese verfaßte, trug er eben das Ideal, das er als schaffender Künstler jetzt verwirklichte, in der Seele und konnte deshalb damals gar nicht anders lehren als im Einklang mit diesem vorerst nur geistig erschauten Ideale.

Während Wagner rüstig an dem „Ring der Nibelungen" arbeitete, eroberten von Weimar aus seine älteren Werke nach und nach ziemlich alle deutschen Bühnen. Im Februar 1855 konnte er nach langjähriger Pause wieder seinen „Tannhäuser" hören, der nun auch in Zürich triumphierend einzog.

Unmittelbar nach dieser Aufführung folgte Wagner einem Rufe der älteren philharmonischen Gesellschaft in London, um acht Konzerte zu leiten. Vier an Aufregung und Gram reiche Monate verbrachte er hier im beständigen Kampfe mit einer böswilligen oder kurzsichtigen Kritik und unkünstlerischen, aber ehrfurchtsvoll gepflegten Gewohnheiten; dennoch erzwang er sich langsam die Liebe der Musiker, unter denen er wirkte, und den warmen Beifall des Publikums. Hektor Berlioz, der sich damals zu ähnlichem Zwecke in London aufhielt, lernte er freundschaftlich schätzen. Krankheit und seelische Mißstimmung vergällten ihm den folgenden Winter; den schöpferischen Drang konnten sie aber in ihm nicht ersticken.

Von musikalischen Werken, die neu neben ihm erstanden, gewannen nur Liszts symphonische Dichtungen seine volle Teilnahme. Zumal, nachdem sie ihm der Freund bei seinem Besuch im Spätherbst 1856 selbst vorgeführt hatte, fühlte sich Wagner ge-

drängt, auch öffentlich sich darüber zu äußern. So wehrte er denn in einem geistvollen, mit Humor und Ironie gewürzten Briefe, der alsbald mehrfach im Druck erschien, zunächst die Vorwürfe gegen die neue künstlerische Form dieser Kompositionen ab. Über ihren musikalischen Gehalt, die Stärke der thematischen Erfindung und der harmonischen Ausführung äußerte er sich vorerst nicht; nur von seiner tiefen Ergriffenheit und innigen Freude über die Schöpfungen des Freundes legte er offen Zeugnis ab.

Inzwischen waren im Zusammenhange mit neuen philosophischen Studien auch neue künstlerische Ideen in seiner Seele aufgestiegen. Sie trieben zu sofortiger dichterisch-musikalischer Gestaltung, sobald er sich unter dem harten Zwange seiner äußeren Lage von seinem Lebenswerke, dem Nibelungendrama, vorläufig hoffnungslos abgewendet hatte.

VI.

Seit 1854 versenkte sich Wagner mit stets wachsendem Eifer in das Studium der Werke Arthur Schopenhauers. Die herben Erfahrungen der letzten Jahre machten ihn, der einst der lebensfrohen und tatkräftigen Philosophie Ludwig Feuerbachs gehuldigt hatte, von vornherein empfänglich für die Entsagungslehre des Frankfurter Denkers, dessen tiefsinnige Worte über den Grund des künstlerischen Genusses, über das Wesen des Genies, über den Vorzug der Musik vor den übrigen Künsten ihm aus der Seele gesprochen waren. Schopenhauers Ästhetik und Ethik, seine Lehre von der Verneinung des Willens zum Leben als dem einzigen Mittel, von allem Leide der Welt erlöst zu werden, ergriff ihn um so mächtiger, als er selbst schon, bevor er diese Lehre theoretisch kannte, sie dichterisch in seinem Nibelungendrama und besonders in der Gestalt seines Wotan dargestellt hatte. Nun folgte er planmäßig dem Philosophen auf allen Kreuz- und Querwegen seiner Gedanken, bald sie erläuternd und fortsetzend, bald sie künstlerisch verwertend. Die erste köstliche Frucht dieses Studiums war eine neue dramatische Dichtung,

deren frühester Entwurf gleichfalls in das Jahr 1854 zurückreicht, „Tristan und Isolde“.

In Wilhelm Müllers „Versuch einer mythologischen Erklärung der Nibelungensage“ hatte Wagner einen Hinweis auf den ursprünglichen Zusammenhang der Siegfried- und der Tristansage gefunden. Wie freilich Müller diesen Zusammenhang auffaßte, so war er für einen Dichter des neunzehnten Jahrhunderts nicht zu brauchen. Wagner selbst kannte die Tristansage vermutlich schon aus ihrer epischen Erneuerung durch Immermann. Ebenso war ihm das mittelalterliche Gedicht Gottfrieds von Straßburg in der neuhochdeutschen Übersetzung von Hermann Kurz längst vertraut; auch Simrocks Übertragung von 1855 fiel ihm noch rechtzeitig in die Hand. Er sah in der Tristansage eine Art von Ergänzung des Nibelungenmythos für das dichterische Empfinden. Wie Siegfried, so freit Tristan das ihm bestimmte Weib für einen andern. Während nun aber die Nibelungensage allen Nachdruck auf den Tod des Helden legt, der aus diesem Irrtum folgt, verweilt die Tristansage vielmehr bei der Liebesqual des Paares, das sich auf Grund des gleichen Irrtums durch Gesetz und Sitte getrennt sieht.

Als eine solche Ergänzung seiner Nibelungentragödie betrachtete Wagner die Tristandichtung vor allem gern, als er 1857 jene vorläufig zurücklegen mußte. Dazu drängte ihn die tief beglückende und doch schmerzlich aufregende Liebe zu Mathilde Wesendonck mit ihrem beständigen Ringen nach Entsagung dem neuen Stoff entgegen. Rasch führte er daher jetzt den älteren Entwurf aus: in wenigen Wochen wurde die Dichtung des Dramas vollendet, und schon im Herbst desselben Jahres konnte die musikalische Komposition beginnen. Dann aber unterbrachen Veränderungen in Wagners äußerem Leben mehrfach die Arbeit. Durch neue Aussichten gelockt, die sich in Paris für seine Werke zu eröffnen schienen, begab er sich im Januar 1858 wieder auf kurze Zeit in die Weltstadt.

Im August darauf verließ er Zürich für immer und siedelte für den Herbst und Winter nach Venedig über. Der zweite Akt des „Tristan" wurde hier vollendet; noch nach Jahren pries Wagner das Wohlgefühl, das ihm seine volle Freiheit und Unbedenklichkeit bei diesem Schaffen, sein Vergessen aller und jeder Theorie bereitete. Erst im April kehrte er in die Schweiz zurück, nach Luzern, und hier gedieh im August 1859 die Partitur des ganzen Werkes zum Abschlusse.

Wagners Quelle war das Gedicht Gottfrieds von Straßburg. Allein hier war die Sage von Tristan und Isolde ganz und gar episch behandelt, als ein Meisterstück der erzählenden Poesie, dem aber jeder dramatische Nerv fehlte. Ja selbst im epischen Sinne war Gottfrieds Werk ohne künstlerischen Abschluß; diesen hatten seine mittelalterlichen Fortsetzer und dann wieder sein Erneuerer Kurz mehr oder minder selbständig ergänzt. Einen dramatisch brauchbaren Stoff konnte Wagner aus dieser Dichtung nur gewinnen, indem er, wie einst bei dem „Ring des Nibelungen", aus der Fülle willkürlicher Abenteuer und sonstiger späterer Zutaten die einfachste Urform des Mythos herauslöste. Aber auch darüber boten ihm die wissenschaftlichen Arbeiten, bei denen er sich Rat holen mochte, nichts, was dem Dramatiker dienen konnte. Dieser mußte sich jene Urform des Mythos selbst und allein schaffen. Er tat es, indem er von der Verwandtschaft der Tristan- und der Siegfriedsage ausging. So erfand er das tragische Grundmotiv, aus welchem notwendig die verschiedenen, von der gewaltigsten Tragik durchbebten Konflikte und die gesamte in sich fest geschlossene dramatische Entwicklung folgten: auch Tristan liebt bereits das Weib, das er unter dem Bann eines schrecklichen Irrtums für Marke freit.

Er liebt Isolde, doch ohne auf ihre Gegenliebe zu hoffen. Aus dem Wahne, sie mit der Königskrone seines Landes beglücken zu wollen, entspringt der Zwiespalt seiner Seele, der erste Keim seiner tragi-

Dekorationsskizze zum „Ring des Nibelungen“ (Götterdämmerung, Akt III).

schen Schuld. Isolde aber mißkennt den Beweggrund seiner Werbung und glaubt sich von dem Geliebten verschmäht. So trifft ihn ihr düsterer Haß: gleich der betrogenen Brünnhilde sinnt auch sie auf ihren und des Verräters gemeinschaftlichen Untergang. In dieser Stimmung genießen die beiden den vermeintlichen Gifttrank: vor dem Tode, dessen sichere Opfer sie sich schon wähnen, fallen die Schranken falscher Zurückhaltung: es kommt zum überwallenden Geständnis ihrer Liebe. Was im alten Epos wirklich war, der zauberische Minnetrank, wird im Drama nur symbolisch.

Im Zusammenhang mit dieser künstlerischen Veredlung eines überlieferten Motivs steht eine andre: Wagner suchte, was im mittelalterlichen Gedichte frivol war, sittlich zu verklären. Er legte darum seinen Liebenden nicht ein immer neues Verlangen nach irdischem Genuß, sondern ein mächtiger und mächtiger anwachsendes Sehnen nach dem vom irdischen Zwiespalt erlösenden Tode in die Brust. Er führte sie nach qualvoller Trennung, in der Tristan sein eigenes Leid nur als den Ausfluß des allgemeinen Leidens der Welt erkennt, nicht zum Leben, sondern zum gemeinsamen Tode zusammen. Sittlich und dichterisch vertiefte er ganz besonders den Charakter des Königs Marke; in dieser Gestalt seines Dramas spiegelte sich ja das Edelste der Freundschaft, die er selbst von Mathildens Gatten erfahren und ihm treu gewahrt hatte. Damit nahm er zugleich dem Verhältnisse der Liebenden zu Marke den widrigen Beigeschmack, der ihm in den älteren Gedichten anhaftet: nicht eigentlich die Ehe bricht Isolde dem König, sondern gleich Tristan verrät auch sie nur die aufopfernde Freundestreue Markes. Indem Wagner seiner Heldin die Schmach ersparte, als das Weib zweier Männer zu erscheinen, bewahrte er zugleich den Charakter Markes vor dem Fluche der Lächerlichkeit und erhielt die tieftragische Stimmung seines Werkes rein und ununterbrochen.

Wie in einzelnen Teilen seines Nibelungendramas, so beschränkte sich Wagner auch hier auf die denkbar geringste Anzahl der Personen. Dafür greifen alle ohne Ausnahme kräftig in die Handlung ein. Besonders gilt das von Kurwenal und Brangäne, den edelsten Vertretern unverbrüchlicher Dienertreue, den praktischen Vermittlern zwischen ihren Herren, die ganz und gar in der idealen Welt ihrer Liebe leben, und der nüchternen Wirklichkeit.

Die Handlung selbst ist einfach, aber mit vollendeter Meisterschaft gegliedert und namentlich im ersten Akte zu gewaltigster dramatischer Wirkung aufgebaut. Mit ihr wollte Wagner selbst der Liebe ein Denkmal setzen; sein eignes, nie völlig gestilltes Liebessehnen sollte sich hier „einmal so recht sättigen". In dieser Absicht und demgemäß in der ganzen Anlage des Dramas war es begründet, daß sich das überquellende Empfinden Tristans und Isoldens auch lyrisch frei entfalten durfte. Und wieder offenbarte sich in der gegenseitigen Durchbildung der lyrischen und der dramatischen Bestandteile der Meister, der unter anderm die höchste Form der mittelalterlichen Minnedichtung, das Tagelied, mit Beibehaltung ihrer lyrischen Vorzüge im zweiten Aufzuge seines Werkes in das volle dramatische Leben einführte.

Auch der Sprache des „Tristan" ist vielfach ein lyrisches Gepräge aufgedrückt. An Reichtum der Bilder und der symbolischen Beziehungen sowie an musikalischer Klangfülle steht die poetische Rede dieser Tragödie unerreicht im ganzen Umkreis der dramatischen Schöpfungen Wagners. Zugleich aber birgt sich nirgends wieder in die sinnlich schöne Ausdrucksweise des Dichters ein so bestimmter philosophisch-abstrakter Gehalt wie im „Tristan".

Nicht nur die allgemeine Grundidee des Werkes stand im engsten Zusammenhang mit Schopenhauers Lehre; auch die Entwicklung einzelner Gedanken im Zwiegespräch Tristans mit Isolde oder mit sich selbst

war oft nur eine poetische Umschreibung und damit zugleich eine künstlerische Verklärung der Grundanschauungen des Frankfurter Philosophen. Aber der Gefahr, die dabei drohte, wußte der Dichter, dessen Aufgabe die Darstellung der kühnsten Liebesleidenschaft war, unversehrt zu entgehen: was er dem Werke des wissenschaftlichen Denkers als spröde Reflexion entnahm, das setzte er in warme, lebendige, innig ergreifende Empfindung um. So klang denn auch gerade in diesen philosophisch bedeutsamen Reden manches an eine der tiefsten, phantasiereichsten Dichtungen der Romantik, die „Hymnen an die Nacht" von Novalis, an. Und wie willig Wagner auch von Schopenhauer lernte, sklavisch ergab er sich ihm doch nicht. Das leidenschaftslose Hinsterben in heiliger Verneinung des Willens zum Leben, in dem die Ethik des Philosophen gipfelte, konnte der Dramatiker nicht brauchen. Der Tod seiner Helden durfte nicht ohne alles bewußte Handeln, ohne Betätigung des Willens sein; er glich daher bis zu einem gewissen Grade sogar dem von Schopenhauer ausdrücklich bekämpften Selbstmord.

Doppelt mächtig strömt die Leidenschaft, welche die Dichtung beseelt, in der Musik des „Tristan". Nach ihrem künstlerischen Charakter ist diese der Tonsprache im „Ring des Nibelungen" verwandt. Die hier zuerst in aller Strenge durchgeführten Gesetze einer durchaus dramatischen Kompositionsweise gelten ebenso unbedingt für die Partitur des „Tristan"; dieselbe Behandlung der Gesangesmelodie und des Orchesters, das gleiche System der Leitmotive waltet in beiden Werken. Nur entfaltet sich auch in der Tonsprache des „Tristan" die Lyrik unendlich freier als in der wesentlich dramatischen Musik der Tetralogie.

In den Gesangspartien wie in dem überschwenglich reichen Orchester wogt ein Meer der wundervollsten Melodien, bald leidenschaftlich drängend, bald wehmütig-weich. Verzehrende Sehnsucht und düstere Tragik klingt aus den meisten wieder, immer einfach-groß,

Dekorationsskizze zum „Ring des Nibelungen“ (Götterdämmerung, Schluß).

heldenhaft erschütternd, nie schwächlich-empfindsam oder weinerlich rührend.

Das thematische Gefüge ist, wo möglich, noch fester als in den ersten Teilen des „Rings“. Im Grund sind es nur wenige, unter einander selbst geheimnisvoll verwandte Hauptmotive, die, in unendlich mannigfaltiger Weise umgebildet und weiter entwickelt, die Musik des ganzen Werkes bestimmen. Das erstreckt sich bis in alle Einzelheiten der Sing- und Orchesterstimmen; es gilt auch von den vielen Fällen, in denen die farbenreiche Instrumentation scheinbar nur malerisch wirken, äußere Vorgänge oder innere Stimmungen andeuten soll. Überall schimmern durch die freie Bewegung der Melodien und die bunte Fülle der Harmonien Grundlinien der Hauptthemen hindurch und mahnen deutlich, doch unaufdringlich an den innigen Zusammenhang alles Denkens, Empfindens und Geschehens innerhalb des Dramas. Auch was als Klangmalerei und Stimmungsausdruck unser Ohr entzückt, ist durch die glückliche Verwertung und erfinderische Fortbildung jener Grundthemen bewirkt.

Bei diesem Verfahren hat Wagner durchweg die höchste symphonische Kunst aufgewendet. Der musikalische Aufbau des „Tristan“ erweist sich, namentlich im einzelnen, noch viel symmetrischer als der dichterische. Aber nicht weniger als in ihm offenbart sich in der sorgsamen Herausgestaltung der Gegensätze und Übergänge, in dem Reichtum der harmonischen und kontrapunktischen Mittel, in der charakteristischen Ausnützung der Klangunterschiede zwischen den Saiten-, Holz- und Blechinstrumenten die reifste Meisterschaft. Sie verrät sich ebenso in dem ausgiebigen, kunstvollen Gebrauche chromatischer Bewegung und Gegenbewegung, dann wieder in der Sicherheit, mit der die kühnsten Sprünge in der Melodienführung gewagt sind, die verwegensten Akkorde gebildet und in noch verwegnere aufgelöst werden, die mannigfach wechselnde Rhythmik den Ausdruck stets neu und lebensvoll färbt.

Von den Sängern wie von den Musikern des Orchesters verlangt die Partitur des „Tristan" das Höchste, was ihre Kunst leisten kann; sie stellt ihnen aber auch Aufgaben von einer früher nie geahnten Herrlichkeit. Und welche Schwierigkeiten sie auch sonst bieten mag, in einem Punkte bedeutet sie gegenüber dem „Ring" eine Erleichterung: die Singstimme wird meistens unmittelbarer durch die Begleitung der Instrumente unterstützt; sie erscheint seltner im Aufbau der Musik als Gegenstimme.

In den ersten Monaten der Arbeit an dem gewaltigen Tonwerk komponierte Wagner als eine Art von Studien dazu im nämlichen Stil, zum Teil sogar völlig nach denselben Weisen fünf der schönsten Gedichte von Mathilde Wesendonck. Von tiefer Empfindung und philosophischer Betrachtung erfüllt, klangen sie auch im Gedanken und Wortlaut an den „Tristan" mehrfach an; so glichen sie in allem Wesentlichen echten Bekenntnissen des Künstlers, dessen Liebe in Mathildens Seele das Feuer der Poesie entzündet hatte.

Fast gleichzeitig mit der Tristantragödie stiegen, ebenfalls im Zusammenhang mit dem Studium Schopenhauers, noch einige dramatische Ideen im Geiste Wagners auf. Nach Mythen von Buddha, die er in Eugène Burnoufs „Introduction à l'histoire du Bouddhisme indien" (1845) fand, zeichnete er sich im Mai 1856 den kurzen Entwurf eines mehr sittlich als dramatisch bedeutenden Stückes „Die Sieger" auf. Zunächst mußte es gegen den „Tristan" zurückstehen; doch beschäftigte es den Dichter auch noch in den nächsten Jahren auf das lebhafteste. Im Herbst 1858 regte ihn die Lektüre von Karl Friedrich Köppens Buch über die Religion des Buddha, das ihn sonst wenig befriedigte, sogar zu einer neuen Erweiterung und Vertiefung des Plans der „Sieger" an. Dann verschmolz allmählich der Grundgedanke dieses Werkes mit der Idee des „Parsifal", die sich seit dem April 1857 von der Tristandichtung loslöste und selbständige Gestalt gewann. Denn ur-

sprünglich sollte der dem Heiligtume des Grals zustrebende Überwinder der sündigen Weltlust mit dem todwunden Tristan in unmittelbare, wenn auch wohl nur flüchtige Berührung gebracht werden.

Während Wagner an seinem Liebesdrama arbeitete, erwog er schon verschiedne Möglichkeiten, es künstlerisch befriedigend aufzuführen, und erhielt auch gleich von einzelnen Theatern gewisse Anträge für diesen Fall. Manche von diesen Aussichten schwanden ihm nur allzu rasch wieder dahin. Zuletzt behielt er vornehmlich Karlsruhe im Auge, wo jüngst mit Großherzog Friedrich ein ihm persönlich wohlwollender, seine Kunst bewundernder Fürst den Thron bestiegen hatte. Durch ihn suchte Wagner aber jetzt vor allem das zu erreichen, wonach er seit zehn Jahren vergeblich schmachtete, die Erlaubnis zur Rückkehr ins Vaterland. Trotz Liszts Freundschaft und der Gunst des Weimarer Hofes war sie ihm bisher stets versagt geblieben, und doch vermochte nur sie ihm die lang entbehrte künstlerische Anregung wiederzugeben. Doch noch immer konnte ihm sein heißer Wunsch nicht erfüllt werden. Um nun wenigstens wieder regelmäßig Musik hören zu können, siedelte Wagner, dessen grunddeutsches Wesen sich stets trotzig gegen das Franzosentum aufgebäumt hatte, im September 1859 aufs neue nach Paris über.

Aus Deutschland zogen schlimme Nachrichten hinter ihm her. Einer seiner ältesten und treuesten Freunde, Chordirektor Wilhelm Fischer in Dresden, starb im November 1859. Wagner widmete ihm, dessen unermüdlicher Hilfe auch er als Dirigent manchen Erfolg mitverdankte, einen rührend herzlichen Nachruf. Fast gleichzeitig traf ihn ein zweites Mißgeschick: der Karlsruher Plan einer Aufführung des „Tristan“ zerschlug sich. Nun hoffte er in Paris eine Vorstellung des Werkes zu ermöglichen. Aber, obwohl er mit drei vorbereitenden Konzerten das größte Aufsehen im Musikleben und in der Presse der Weltstadt erregte, stieß er doch auf zu wenig wahre künstlerische Teilnahme, um auf

eigne Faust ein so kühnes Theaterunternehmen wagen zu dürfen. Zwar erklärten sich einige der Besten begeistert für ihn, unter ihnen die Dichter Charles Baudelaire und Champfleury, und in treuer, ausdauernder Freundschaft schlossen sich seit jenen Tagen namentlich zwei hochgesinnte Frauen, Malvida von Meysenbug, längst seine warme Bewunderin, und Gräfin Marie Kalergis (nachmals Frau von Muchanow), an ihn an. Aber was vermochten die wenigen gegen die gleichgültige oder ablehnende Menge? Aus der peinlichen Lage, in die den Künster dieser Mißerfolg versetzte, riß ihn der kaiserliche Befehl zur Aufführung des „Tannhäuser" auf der Bühne der Großen Oper in Paris.

Die sorgfältigen Vorbereitungen dazu dauerten nahezu ein Jahr. Sie begannen mit der vollständigen Umarbeitung des ersten Aktes und einzelner Stellen des zweiten und mit der französischen Übersetzung des Textes durch zwei junge Verehrer des deutschen Meisters, Edmond Roche und Charles Nuitter. Im Anschluß daran ließ Wagner bald auch den „Holländer", „Lohengrin" und „Tristan" durch Challemel-Lacour in Prosa übertragen. Diese „Quatre poèmes d'opéras" leitete er mit einem Schreiben an Frédéric Villot, den Konservator der kaiserlichen Museen, ein, das nach Jahresfrist (1861) auch deutsch unter dem Titel „Zukunftsmusik" erschien.

Im allgemeinen drängte er hier nur die Grundgedanken seiner früheren Reformschriften, besonders des Buches über Oper und Drama und der „Mitteilung an meine Freunde", in knapper Kürze zusammen. Stärker als dort betonte er die entschiedene Teilnahme, mit welcher das jüngere Geschlecht die Musik vor den übrigen Künsten auszeichne, und die größere Entwicklung, die im Einklang damit der Musik besonders vor der Poesie noch vorbehalten sein dürfte. Seine eignen Bestrebungen zur Begründung eines musikalisch-dramatischen Kunstwerks stellte er als folgerichtige Fortführung dessen dar, was die von ihm hoch verehrten

älteren Meister bereits geahnt und begonnen hatten. Auf die bevorstehende Aufführung des „Tannhäuser“ wies er nur mit wenigen Worten ohne alle Aufdringlichkeit hin.

Im März 1861 fand diese Aufführung endlich statt. Allein eine planmäßig verfahrende, jedes künstlerischen Geschmackes und Anstandes bare Gegenpartei beutete sie zu den skandalösesten Demonstrationen aus, die das französische Publikum tief entwürdigten, aber auch den deutschen Komponisten veranlaßten, nach der dritten Vorstellung sein Werk von der Großen Oper zurückzuziehen. Hatte ihn selbst doch die Wiedergabe seines Dramas in gar mancher Hinsicht nicht völlig befriedigt.

Der Aufenthalt in Paris war ihm durch diese letzten Erfahrungen gründlich verleidet worden. Aber zum Glücke stand Deutschland ihm wieder offen. Im Sommer 1860 war ihm endlich auf seine erneute Bitte die Rückkehr in das Vaterland gestattet worden; nur das Königreich Sachsen blieb ihm noch bis zum März 1862 verschlossen. Ein kurzer Besuch in Frankfurt am Main, Darmstadt und Baden-Baden war 1860 die erste Frucht der ersehnten Erlaubnis gewesen. Nach der Aufführung des „Tannhäuser“ kehrte Wagner endgültig nach Deutschland zurück und suchte Paris nur noch ein paarmal im Lauf der nächsten Jahre für wenige Wochen auf.

Herzlich und ehrenvoll kam ihm das deutsche Publikum überall entgegen; aber sein nächstes Ziel, das er mit heißer Sehnsucht und unermüdlichem Eifer verfolgte, eine künstlerisch genügende Aufführung des „Tristan“, vermochte er doch noch mehrere Jahre lang nicht zu erreichen. Namentlich in Wien wurde unter seiner eignen Leitung die Tragödie mit aller Sorgfalt und Begeisterung einstudiert. Aber immer wieder mußten die Proben wegen Erkrankung des Sängers der Titelrolle unterbrochen werden; endlich wurde nach fast zweijähriger Arbeit auch hier das Werk bis auf weiteres ganz zurückgestellt. Nur in Konzerten, die

ihn durch ganz Deutschland und über dessen Grenzen hinaus nach St. Petersburg, Moskau und Pest führten, konnte Wagner Bruchstücke des „Tristan“ und des „Ringes“ aufführen, zwar vor schwärmerisch begeisterten Zuhörern, aber stets in zusammenhangsloser Weise, deren künstlerische Mängel ihn bitter schmerzen mußten. Unter all diesen aufregenden und schließlich doch immer getäuschten Hoffnungen, unter diesen im höchsten Sinne stets erfolglosen Bemühungen erhielt er gleichwohl Lust und Mut zu neuem Schaffen noch ein Jahr um das andre in sich lebendig: in jenen unruhigen ersten Zeiten nach seiner Heimkehr aus der Verbannung dichtete er „Die Meistersinger von Nürnberg“.

In glücklicher Stimmung hatte er einst im Juli 1845 zu Marienbad den ersten Entwurf einer komischen Oper aufgezeichnet, die in einer heiter bewegten Handlung aus dem Nürnberg des sechzehnten Jahrhunderts den Gegensatz der meistersingerlichen Spießbürgerschaft zu dem künstlerisch schaffenden Volksgeiste sowohl wie zu der individuell eigenartigen und bedeutenden Fortbildung der alten höfischen Kunst darstellen sollte.

Die meisten Hauptmotive des Dramas, wenn auch mitunter nur skizzenhaft angedeutet, griffen hier bereits wirksam in einander. Nur sprach sich in dem Entwurfe zu viel kühle Ironie aus; der aus tiefster Empfindung quellende, weltüberwindende Humor fehlte noch. Dadurch kam ein verstandesmäßig nüchterner, erkältender Zug in die ganze Handlung, so übermütig lustig sie auch angelegt war. Besonders aber litt unter dieser Ironie der — im übrigen schon reich und glücklich entwickelte — Charakter des Hans Sachs; auch seine Stellung zu den andern Meistern und den übrigen Personen des Stücks war vielfach unklar. Über das Durchschnittsmaß eines braven, klugen Alltagsmenschen schien er vorerst noch nicht sonderlich emporgehoben. Noch fehlten in seinem Seelenleben die tragischen Stimmungen, die ihm aus der Erkenntnis von der über-

legenen Dichterkraft und dem Liebesglück des jungen Ritters erwachsen; von einer tieferen Empfindung des Meisters für Eva, überhaupt von einem näheren Verhältnis zwischen ihm und dieser weiblichen Hauptgestalt des Lustspiels war nichts zu merken. So mangelte denn vor allem ihm der aus schmerzlicher Entsagung aufsteigende Humor. Aber auch Eva war unbedeutender, konventioneller gezeichnet. Desgleichen waren mehrere der übrigen Personen, so der Ritter, Evas Vater, der Lehrbube David, in einzelnen Zügen weniger glücklich charakterisiert und die große Auseinandersetzung des Ritters mit David über die Regeln der Singkunst, mit Sachs über das Wesen echter Poesie noch nicht geplant.

Unendlich bereicherte und vertiefte Wagner den alten Plan, als er nach sechzehnjähriger Pause im Winter 1861 62 die Dichtung der „Meistersinger" wieder aufnahm und während eines kurzen Pariser Aufenthalts rasch vollendete. Allerhand Anspielungen auf die Literatur des Mittelalters und auf die Geisteskämpfe der Reformationszeit, die gar zu sehr nach historischer Gelehrsamkeit geschmeckt hatten, und mit ihnen den ganzen Gegensatz zwischen der alten, der Pflege der Dichtkunst gewidmeten Zeit und der nüchternen, für Wahrheit und Vernunft streitenden Gegenwart beseitigte er. Dafür arbeitete er den rein menschlichen, unser Gemüt unmittelbar anziehenden Gehalt seines Entwurfes unvergleichlich besser heraus. Die Ironie ersetzte er überall durch echten Humor. Vielfach veredelte, durchweg vertiefte er die Charaktere. Dabei gewann besonders das junge Liebespaar, auch Evas Vater; auf ihn und auf Eva selbst wurden jetzt leise Züge von Otto und Mathilde Wesendonck übertragen. Hans Sachs aber wurde zu einer ganz neuen Gestalt, zum Träger einer bedeutsamen, seelischen Handlung, deren tiefer Ernst in ergreifendem Gegensatz zu der heitern Entwicklung der äußeren Vorgänge steht, sich übrigens nur an wenigen Stellen des Dramas mit

deutlichen Worten verrät. Die eigne, schwer erkämpfte Entsagung des Dichters, der seit den Züricher Jahren auf höchstes Liebesglück verzichtet hatte, spiegelte sich hier in einem künstlerisch verklärten Bilde wieder. Aber auch die äußere Handlung erweiterte Wagner gelegentlich und begründete sie kunstvoller; ebenso verbesserte er manches in der Technik des Dramas.

Übrigens änderte er später, nachdem die Dichtung bereits im November 1862 im Druck erschienen war, noch verschiedne Einzelheiten, so in der Prügelszene und in den großen Reden des Hans Sachs im letzten Akt, dazu sonst allerlei; namentlich aber dichtete er das Preislied Walthers von Stolzing und demgemäß auch dessen Parodie durch Beckmesser völlig um.

In Biebrich bei Mainz, wo er vom Februar bis in den Herbst 1862 wohnte, begann er alsbald die musikalische Ausführung des neuen Werkes und setzte sie besonders im folgenden Jahre zu Penzing bei Wien fort. Dann unterbrachen die äußeren Ereignisse seines Lebens, auch die Wiederaufnahme der Komposition des „Siegfried", die Arbeit an den „Meistersingern" etwa anderthalb Jahre lang. Desto rüstiger jedoch schritt sie 1866 und 1867 zu Tribschen bei Luzern fort; im Oktober 1867 wurde hier die Partitur vollendet.

Schon in seiner Jugend hatte Wagner einen lebhaften Eindruck von dem Treiben der Meistersinger zu Nürnberg empfangen, als er E. T. A. Hoffmanns Novelle „Meister Martin der Küfner und seine Gesellen" las. Durch sie wurde er auch sogleich zu der Quelle geführt, aus der er vornehmlich seine Kenntnis der alten Reichsstadt und der in ihr gepflegten Sangeskunst schöpfte, Johann Christoph Wagenseils Nürnberger Chronik von 1697. Einige nebensächliche Züge mag er von August Hagens „Norica" (1829) und andern kulturgeschichtlichen Werken entlehnt haben. Eine neue Hauptquelle poetischer Anregung wurde ihm aber das liebevolle Studium des größten Meistersingers, dessen Nürnberg sich rühmt, des Hans Sachs. Aus

seinen schlichten, aber klaren, lebendigen und treuherzig-milden Dichtungen lernte Wagner den volkstümlich frischen, humoristischen Ton und die charakteristische, sinnlich treffende Sprache mit ihren alten, mundartlichen oder familiären Worten und Formen. Dazu kam der leicht gereimte altdeutsche Vers mit den metrischen Freiheiten, die ihm der junge Goethe gegeben hatte, und die Wagner sinnreich vermehrte; er diente dem Dramatiker als bequemste Kunstform, um das Geistig-Höchste und Seelisch-Tiefste wie das Derbe und Alltägliche poetisch kraftvoll und zugleich volksmäßig auszudrücken. Aber auch den Inhalt einiger Verse und die eine und andre Lieblingswendung lieh der alte Meister unmittelbar dem jüngeren.

Neben Hans Sachsens eignen Werken kannte Wagner aber auch andere Werke der Poesie und Musik, in deren Mittelpunkt die künstlerisch dargestellte Persönlichkeit des Nürnberger Dichters stand. Liebevoll und lebendig hatte ihm Goethe das Bild des Meisters vorgezeichnet, der am Festtagsmorgen in seiner Werkstatt sinnend von der Arbeit ruht. Auch hatte schon Johann Ludwig Deinhardstein ein Drama und auf dessen Grundlage Gustav Albert Lortzing zusammen mit den Schauspielern Philipp Reger und Philipp Johann Düringer eine komische Oper „Hans Sachs“ geschrieben, die 1840 zuerst in Leipzig, dann auch auf andern Bühnen aufgeführt wurde. In beiden Stücken, zumal in der Oper fand Wagner mehrere bedeutsame Züge der Liebeshandlung, die er in seinem Werk entwickelte, sowie einige Motive zu Szenen aus der Meistersingerschule geschickt vorgebildet. Außerdem kannte er vielleicht die komische Oper gleichen Namens von Adalbert Gyrowetz, die 1834 in Dresden zur Aufführung angenommen worden war. Sie verherrlichte bereits in Hans Sachs den älteren Mann, den Helfer eines jungen, edlen Liebespaares.

Auch Wagner ließ nicht, wie Deinhardstein und Lortzing, Sachs selbst, sondern einen jungen Ritter

Dekorationsskizze zu „Parsifal“ (Akt I, Szene 1).

im Wettstreit mit einem poesielos nach äußern Regeln stümpernden Meistersinger um die liebreizende Braut werben. Dadurch erhob er aber den ganzen Stoff seines Dramas in eine künstlerisch höhere Sphäre. Nun erst wurde mit dem geschichtlichen Gegensatz von Minnesang und Meistersang auch der ewige Gegensatz von wahrer, freier Kunst und pedantischer Handwerksreimerei vollständig offenbar. Und damit stellten sich ungesucht und meist nur äußerst zart zwischen den Zeilen angedeutet mannigfache ironische und satirische Beziehungen ein auf Wagners eignes künstlerisches Streben und die Anfeindungen, denen er sich deswegen bei seinen Zunftgenossen ausgesetzt sah.

Die „Meistersinger" sind nicht nur ein umfassendes, wahrheitsgetreues Kulturbild aus deutscher Vergangenheit, von echt vaterländischem Geist erfüllt, sondern zugleich eine typisch gültige Darstellung des zu allen Zeiten gleichen Kampfes des Genius gegen das Philistertum. Sie sind vor allem das vollkommene Muster eines wahren Lustspiels. Meisterlicher ist der Geist und Ton der echten Komödie in unserer gesamten Literatur niemals getroffen worden, und auch die größten Dichter fremder Völker haben nur äußerst selten das Wesen und die Form des Lustspiels im höchsten Sinne so klar erkannt und mit so unübertrefflich einziger Kunst herausgestaltet wie Wagner. In der Meisterschaft des dramatischen Aufbaus, der Stetigkeit und Sicherheit der Entwicklung, in der Sorgfalt, Feinheit und Wahrheit der Charakterzeichnung, der Größe und dem Reichtum der Ideen und in der bildlichen Fülle, Klarheit und humoristischen Frische des Ausdrucks stellte er sich hier ebenbürtig den ersten Dramatikern der Weltliteratur zur Seite.

Wie im „Tannhäuser", so ist auch hier die Sangeskunst selbst der Gegenstand des Dramas; dieses verlangte also die musikalische Ausführung schon um seines Stoffes willen. Und zwar konnte gerade den eigentümlichen Charakter der beständig fortschreiten-

den Handlung keine Kompositionsweise besser ausdrücken als die, welche sich Wagner seit dem „Rheingold“ völlig zu eigen gemacht hatte. Äußerlich treten uns in den „Meistersingern“ freilich viel öfter als im „Ring“ und im „Tristan“ lyrisch in sich geschlossene Musikstücke entgegen, Lieder, selbständige Gesänge, Choräle und sonstige Chöre; und Akt für Akt mündet in große, vielstimmige Ensembleszenen aus. Allein auch hier ließ sich der Tondichter Wagner immer nur durch die dramatische Wahrheit bestimmen; die Handlung seines Lustspiels erforderte jene Lieder oder Chöre. Auch diese dienen niemals der bloßen Entfesselung der Massen nach Art der herkömmlichen Oper. Wieder sind die Chöre und Ensembles, soweit sie nicht im Leben bereits fertig bestehende Singchöre darstellen, sondern nur die Ansichten und Empfindungen einer vielgestaltigen Menge andeuten, in ihre einzelnen Stimmen aufgelöst: jeder dieser Stimmen aber ist meistens nicht nur ein anderer Text, sondern auch eine selbständige rhythmische Bewegung zuerteilt.

Auch das scheinbar der Theorie Wagners widersprechende Quintett, das die erste Szene des dritten Akts abschließt, ist in solcher Weise der Wahrheit des wirklichen Geschehens gemäß aufgebaut. Die wichtigere künstlerische Rechtfertigung des wundervollen Musikstücks liegt aber darin, daß hier die innere Handlung des Dramas ihren letzten Gipfelpunkt erreicht hat; sie erheischt geradezu einen musikalisch bedeutenden Ausdruck der aufs höchste gesteigerten Empfindungen der Hauptpersonen. Sonst pflegte Wagner an ähnlichen entscheidenden Stellen das Orchester reicher ertönen und so den Stimmungsgehalt offenbaren zu lassen. Hier bedurfte er jedoch der menschlichen Stimmen, wenn er dem Hörer die geheimen Seelenvorgänge deutlich veranschaulichen und ihm dadurch das Verständnis des ganzen Werkes klären wollte. War es doch nahezu das einzige Mal, daß sich die innere Handlung des Dramas Worten anvertraut,

allerdings Worten von schleierhafter Zartheit. Im übrigen ist sie fast ausschließlich der Musik zugewiesen, den Klängen des Orchesters, die bang und ernst an unser Ohr dringen und von seelischen Zweifeln und Kämpfen, von tiefer Wehmut und kraftvoller Selbstüberwindung dunkle Ahnungen in uns wecken.

Vielleicht ist die Musik der „Meistersänger“ noch reicher als die des „Tristan“ an den verschiedenartigsten Motiven; diese selbst aber werden von dem Komponisten nicht in so unerschöpflicher Mannigfaltigkeit wie dort umgebildet und weiter entwickelt. Dafür entfaltet sich die kontrapunktische Kunst Wagners hier glänzender als in irgend einem früheren Werke. Unversiegbar quillt seine Kraft der thematischen Erfindung und der melodisch-harmonischen Gestaltung, und in muntrerem Wechsel als sonst geht sie hier bald auf ernste, bald auf heitere Wirkung aus, spiegelt bürgerliches Kleinleben getreu ab und sucht sogar deutsche Kulturzustände aus vergangener Zeit mit geschichtlich echten Farben auszumalen.

So bildete Wagner ein Hauptthema seiner Musik aus den Anfangstönen einer alten Meistersingerweise heraus, ließ auch außerdem einzelne Harmonien und gewisse Verzierungen der Melodien an die Kompositionen jener altdeutschen Zeit anklingen. Ja, selbst aus Lortzings Oper gewann er dankenswerte Anregungen für den einen und andern humoristischen Einfall seiner Musik. Aber das Wenige, was ihm seine Vorgänger darboten, verwertete er so frei und eigenartig, daß gerade dabei die ganze Größe und Selbständigkeit seiner Kunst besonders überzeugend zutage trat. So hatte er sich ja auch im „Tristan“ durch die Erinnerung an Beethovens letzte Streichquartette zu den kühnsten und herrlichsten Offenbarungen der eignen Schöpferkraft leiten lassen.

Unmittelbar, nachdem Wagner den Text der „Meistersinger“ veröffentlicht hatte, entschloß er sich im Frühling 1863, auch die Dichtung der Nibelungen-

Dekorationsskizze zu „Parsifal“ (Akt I, Wandeldekoration).

tragödie, die er bisher nur an wenige Freunde verteilt hatte, dem ganzen Publikum zugänglich zu machen. In dem Vorwort zu der neuen Ausgabe legte er seinen Plan einer künftigen Aufführung der Tetralogie ausführlich dar. Seit den ersten Züricher Jahren schwebte dieser Plan ihm vor: jetzt schien er bereits vollständig ausgereift. Wagner dachte in einer minder großen Stadt Deutschlands, die kein ständiges Theater besitze, nach einem Entwurf, den er mit Semper gründlich erwogen hatte, ein einfaches, provisorisches Theatergebäude mit amphitheatralischer Einrichtung für die Zuschauer und unsichtbarem Orchester zu errichten. Hier wollte er den „Ring des Nibelungen" nach mehrmonatlichen Proben etwa dreimal nach einander an je vier Sommerabenden vor einem aus Nah' und Fern versammelten Festpublikum in möglichst künstlerischer Vollendung aufführen. Um die Kosten des Unternehmens zu decken, bedurfte es entweder eines Vereines kunstliebender vermögender Männer und Frauen, oder ein deutscher Fürst mußte sich entschließen, die Summe, die er bisher alljährlich für die Oper in seinem Hoftheater verschwendete, einem höheren Kunstzwecke zu widmen. Aber ohne Aussicht, daß einer dieser beiden Wünsche je sich erfüllen werde, schloß Wagner sein Vorwort mit dem entsagungsvollen Bekenntnis: „Ich hoffe nicht mehr, die Aufführung meines Bühnenfestspiels zu erleben."

Diese Überzeugung, daß er auf allen wahrhaft künstlerischen Erfolg in seinem reinsten und reifsten Streben endgültig verzichten müsse, befestigte sich noch mehr in dem folgenden Jahre. Sie konnte durch flüchtige Triumphe in Konzerten ebensowenig erschüttert werden wie durch den Beifall, den er für seine Vorschläge zur Reform des Wiener Hofoperntheaters (im Wiener „Botschafter" 1863) zunächst erntete. Durchaus fern von unerfüllbaren Forderungen, stets praktisch-besonnen, verlangte er Verringerung der Spielabende, dafür aber gute, das heißt

vor allem deutliche und verständliche Aufführungen; um diese leichter zu ermöglichen, wollte er mehrere Einrichtungen der Pariser Großen Oper auch auf das Wiener Hoftheater übertragen wissen. Eine tatsächliche Annahme dieser Vorschläge von Seiten der zuständigen Behörden durfte Wagner freilich nicht erwarten, trotzdem man seinen Ansichten im ersten Augenblicke beistimmte. Überhaupt mußte er nach und nach einsehen, daß die Gunst, die ihm die Wiener Opernleitung entgegengebracht hatte, von keiner Dauer sei. Wenigstens gab man ihm deutlich genug zu verstehen, daß er bei seinen „Meistersingern" auf die Wiener Bühne nicht zuversichtlicher als auf jedes andere Theater rechnen dürfe.

Diese Erkenntnis untergrub seine Schaffensfreude vollständig. Er durfte von den Menschen nichts mehr hoffen, auch von seinem Volke nicht, das ihn zwar mit Jubel begrüßte, aber nicht Tatkraft oder nicht Macht genug besaß, um ihm sein Ideal verwirklichen zu helfen; so wollte er denn nunmehr auch fern von den Menschen und zumal in völliger Abgeschiedenheit von allem deutschen Kunsttreiben leben. Im März 1864 verließ er Penzing. Vier Wochen weilte er, aus düstern Sorgen bang in die Zukunft schauend, bei Frau Wille zu Mariafeld am Züricher See. Dann reiste er nach Stuttgart weiter, um sich von hier aus an einen abgelegenen Ort in der Rauhen Alb zurückzuziehen. In der Einsamkeit dachte er die Partitur seiner „Meistersinger" zu vollenden. Nur ein junger musikalischer Anhänger, Wendelin Weißheimer, von Biebrich her ihm befreundet, sollte ihn begleiten. Da, im allerletzten Augenblick, erreichte ihn die unerwartete Nachricht, daß ihm der Weg zum höchsten Ziele jetzt endlich geebnet werden sollte. Das Unglaubliche war wahr geworden: der deutsche Fürst hatte sich gefunden, der den größten Künstler seiner Zeit liebevoll verstand und in echt königlicher Gesinnung ihm und seinem Streben ein Schirmherr sein wollte.

VII.

Am 10. März 1864 hatte König Ludwig II., achtzehn Jahre alt, den bayrischen Thron bestiegen. Geistig groß angelegt und namentlich mit einem schwärmerisch warmen Sinn für künstlerische Schönheit begabt, hatte er gleich bei den ersten Aufführungen Wagnerischer Werke, denen er in München beiwohnte, den tiefsten Eindruck empfangen. Seine Begeisterung für den Dichter und Komponisten wuchs, je mehr er von dessen Schriften und Plänen kennen lernte, und zu ihr gesellte sich alsbald der tatenfrohe Wille, dem von allen Verlassenen mit königlicher Macht zu helfen. Sogleich nach seinem Regierungsantritt berief er Wagner zu sich. Am 4. Mai stand der Künstler zum erstenmal dem herrlichen Jüngling gegenüber, und von da an verband die beiden eine auf die edelsten Empfindungen des Herzens und auf die höchsten Bestrebungen des Geistes gegründete Freundschaft, deren innige Treue und belebenden Zauber keine Tücke des Geschickes mehr brechen sollte.

In vielfachem, unmittelbarem Verkehr mit König Ludwig verbrachte Wagner den Sommer zu Starnberg

Sempers Entwurf des Münchner Festspielhauses.

auf dem Lande; im Herbst siedelte er nach München über. Freunde seiner Kunst wurden bald nach ihm in die bayrische Hauptstadt berufen, zunächst Hans von Bülow, kurz darauf Ludwig Schnorr von Carolsfeld, der erste, seither künstlerisch nicht wieder erreichte Sänger des Tristan, der leider plötzlich starb (im Juli 1865), bevor er dauernd für München gewonnen werden konnte. Einer der liebsten Freunde, sehnsuchtsvoll herbeigewünscht, war der Dichter und Komponist Peter Cornelius, dem sich Wagner seit den ersten Wiener Wochen besonders herzlich zugetan fühlte. Ihm folgten der junge Musiker und Musikschriftsteller Heinrich Porges, unwandelbar in seiner Treue gegen Wagner, und noch mancher andere. Liszt und Semper stellten sich zum Besuche ein. Dieser erhielt den königlichen Auftrag, Pläne zu einem Theater zu entwerfen, wie Wagner es für seine Nibelungentragödie bedurfte. Denn die Vollendung der Tetralogie war es vor allem, was die Gnade Ludwigs II. dem Künstler ermöglichen wollte.

Aber die Wiederaufnahme der Komposition des „Siegfried" hinderte nicht, daß Wagner nicht auch sonst als Musiker und als Schriftsteller eifrig tätig war. Er veranstaltete und leitete zum Teil persönlich Aufführungen des „Fliegenden Holländers", des „Tannhäuser" und namentlich die vier ersten, aus dem alltäglichen Theatergeleise in jeder Art festlich heraustretenden Vorstellungen des „Tristan" im Juni und Juli 1865, die zahlreiche, begeisterte Gäste nach München lockten. Der Dankbarkeit und Liebe zu seinem edlen Beschützer gab er noch 1864 als Künstler Ausdruck in dem „Huldigungsmarsch", einem prächtig klingenden Gelegenheitsstück, das zum Vortrag durch Militärmusik im Freien bestimmt und demgemäß einfacher als Wagners sonstige Orchesterwerke gehalten war.

Für den königlichen Freund und auf dessen ausdrücklichen Wunsch verfaßte er zur gleichen Zeit

einen Aufsatz „Über Staat und Religion“. Im Lichte der Schopenhauerschen Philosophie sah er jetzt allerdings einzelnes im Staat und Christentum anders an als vor fünfzehn Jahren, da er sich unter dem Einflusse Feuerbachs und Hegels mehrfach über beide Fragen geäußert hatte. Über Schopenhauer hinaus ging er besonders in seiner Auffassung des Königtums. Das Ideal des Staates erblickte er in der Person des Königs. Seine fast übermenschliche Stellung drängt diesen vor andern dazu, das Leben nach seinem tiefsten Ernst zu erfassen; sein Streben aber nach dem in unserer Welt nie ganz zu verwirklichenden Ideal der Gerechtigkeit und Menschlichkeit gestaltet sein Los vor allem tragisch. Er bedarf deshalb auch am meisten der wahren, von Dogma und Dogmenstreit unabhängigen, im innersten Gefühl des Menschen lebenden Religion; sie allein kann ihm helfen, sein Ideal zu erreichen. Um aber zuweilen ihn aus dem Ernst des Lebens in heitre Täuschung zu entrücken, dazu dient die Kunst. Sie, der Anfang und das Ende aller theoretischen Forschung bei Wagner, bildete ungezwungen auch in diesem Aufsatze, der geistvoll belehrend und mahnend ganz andre Ziele zu verfolgen schien, den Schluß.

Gleichfalls auf den Wunsch des Königs verfaßte Wagner einen umfangreichen Bericht über eine in München zu errichtende deutsche Musikschule. Alles rein Theoretische, wie Kompositionslehre, Vorträge über Ästhetik oder Musikgeschichte, schob er hier vorläufig beiseite. Desto gründlicher trug er Sorge für die praktische Ausbildung der Schüler, aber nicht nur in elementar-technischer Weise, sondern im höchsten musikalischen Sinne. Er forderte daher vor allem sorgfältigste Anleitung zum richtigen Vortrag. Am wichtigsten schien ihm eine Gesangsschule, verbunden mit eingehendem Unterricht im künstlerischen (nicht virtuosen) Klavierspiel; dazu sollte sich allmählich eine Theaterschule und ein vollstän-

diges Orchesterinstitut gesellen. Als das höchste Ziel schwebte ihm die Begründung eines künstlerischen Stils vor für den Vortrag der Werke unsrer älteren Meister und im Zusammenhang damit für die schöpferische Fortentwicklung deutscher Musik in der Zukunft. Es war nicht möglich, den Plan Wagners mit allen Einzelheiten genau so, wie er es vorgeschlagen hatte, ins Werk zu setzen. Doch wurde im allgemeinen auf Grund seines Berichtes an Stelle des früheren, 1865 ge-

Wagners Wohnhaus in München.

schlossenen Konservatoriums 1867 zu München eine neue Musikschule ins Leben gerufen und Bülow zunächst mit ihrer Leitung betraut.

Aber längst, ehe es dazu kam, hatten Mißgünstige aller Art, die sich einer skandalsüchtigen Lokalpresse bedienten, durch ein plumpes, aber vielverschlungenes Gewebe kleinlicher Ränke den König genötigt, sich von seinem „Günstling" zu trennen. Gegen solche Feinde wehrlos, brachten Fürst und Künstler gemeinsam das geforderte Opfer: im Dezember 1865 verließ Wagner München. Für die nächsten Monate begab er sich nach Genf; von dort aus unternahm er auch einen kurzen Ausflug nach Südfrankreich. Im Frühling fand er endlich ein neues Heim in Tribschen bei Luzern.

Sein Seelenbund mit dem König blieb ungelockert. Ihr festes gegenseitiges Vertrauen vermochte kein Verleumder zu erschüttern. Unablässig bewährte Ludwig II. dem Freunde seine liebevolle Teilnahme. Schon im Mai 1866 suchte er ihn in seinem weltabgeschiedenen Zufluchtsort auf. Wagner selbst kehrte jedoch erst von 1867 an wieder mehrmals auf kurze Zeit nach München zurück, um die Proben zu besonders bedeutsamen Aufführungen seiner Werke zu überwachen. So wurde im Juni 1867 mustergültig „Lohengrin" gegeben; am 21. Juni 1868 gelangten die „Meistersinger", am 22. September 1869 „Rheingold", am 26. Juni 1870 die „Walküre" zum erstenmal auf die Bühne, die zwei letzten Werke freilich gegen Wagners ursprüngliche Absicht.

In Tribschen widmete sich der Künstler fast ausschließlich angestrengter Arbeit, nunmehr aber belebt und erheitert durch die stets zuversichtlichere Hoffnung, daß die Gunst seines königlichen Freundes ihm den vollen Erfolg verbürge. Längere Zeit befand sich zunächst Hans von Bülow bei ihm. Auch nach seinem Abschied blieb seine Gattin Cosima, die Tochter Liszts, mit ihren Kindern bei Wagner zurück. Schon in München war ihm die seelenverwandte, bis zur

Aufopferung hilfsbereite Freundin innig nahe getreten; jetzt löste sie ihren Bund mit Bülow in der klaren Erkenntnis, daß Wagner ihrer zu seinem dauernden Glück bedurfte und daß ihr eignes Leben erst im Verein mit dem seinen höchsten Gehalt und Wert gewann.

Seit dem Oktober 1866 weilte der junge, musikalisch ungemein begabte Hans Richter in Tribschen, um die Reinschrift der Partitur der „Meistersinger" herzustellen und ihre Veröffentlichung zu überwachen. Andre Gäste fanden sich zu flüchtigerem Aufenthalt ein. Oft kam vom Mai 1869 an Friedrich Nietzsche aus Basel, wo er als Professor wirkte, auf einige Tage nach Tribschen herüber, stets mit heller Freude begrüßt. Innig liebte Wagner den jungen Freund, dessen reicher, kühn fliegender Geist in ihm die größten Hoffnungen erweckte. Und Nietzsche bewunderte damals glühend den Künstler, der ihm das Wesen des Genies verkörperte, und seine Kunst; geistvoll wie kaum ein Zweiter sprach er seine tiefe Erkenntnis von dem Großen, das er jetzt erlebte, mit zündenden Worten aus.

Während Wagner die „Meistersinger" vollendete, begann er auch schon, durch einen Wunsch des Königs angeregt, die Geschichte seines eignen Lebens der geliebten Frau in die Feder zu diktieren. Nur für sie und eine winzige Auswahl von allernächsten Freunden bestimmte er das Werk; der Öffentlichkeit blieb es bis heute vorenthalten.

Auch nach dem Abschluß der großen musikalischen Schöpfung führte er, wie zur Erholung von der künstlerischen Arbeit, wieder verschiedne schriftstellerische Gedanken aus. Dazu ermunterte ihn noch ein äußerer Zufall: ein bereits früher von ihm erwogener Plan gelangte jetzt zur Ausführung. Im Oktober 1867 wurde in München mit Unterstützung der Regierung und des Königs eine neue Zeitung von gutem Namen und anerkennenswerter politischer Haltung, die „Süddeutsche Presse", begründet und zu ihrem Herausgeber Julius

Fröbel berufen, den Wagner schon von Dresden und Wien her kannte. Für sie schrieb er außer einigen satirisch gewürzten Anzeigen neuer Bücher namentlich die umfangreiche Abhandlung „Deutsche Kunst und deutsche Politik", die sogleich (1868) auch in einer selbständigen Ausgabe erschien.

Wie fast in allen seinen bisherigen theoretischen Schriften, verfolgte Wagner auch hier in letzter Linie die Absicht, das deutsche Theater, dessen gegenwärtiger Zustand die Verwahrlosung des öffentlichen deutschen Kunstgeistes am krassesten zeigte, im wahrhaft nationalen Sinne künstlerisch umzubilden und dadurch diesen Kunstgeist überhaupt zu heben. Er wiederholte daher auch im einzelnen mehrfach Gedanken, die er früher schon öfters ausgeführt hatte; nur betrachtete er jetzt, angeregt durch den politischen Denker Constantin Frantz, die Begründung einer echt deutschen Kunst aus einem neuen Gesichtspunkt. Auf das schroffste widersprach ein solches Beginnen der französischen Zivilisation, die uns nunmehr seit Jahrhunderten übermächtig beherrschte; darum faßte er es zugleich als eine Tat wahrer deutscher Politik auf, die uns am sichersten auch von dem staatlichen Übergewicht Frankreichs befreie. Indem er so mit seiner im Grunde ästhetischen Untersuchung bedeutsam auf das politisch-nationale Gebiet hinübergriff, berührte er die verschiedensten Fragen des öffentlichen Lebens, die zum Teil gerade damals vielfach besprochen wurden, die Ansprüche der Kirche und des Staates auf die Herrschaft in der Schule, die allgemeine Wehrpflicht, das Begnadigungsrecht der Könige. Er zeigte die verderblichen Einwirkungen des französischen Geistes auf die deutsche Kunst, die allseitige, verdiente Verachtung des modernen Theaters in Deutschland, betrachtete das Verhältnis des Schauspielers zum Dichter und im Zusammenhang damit den allgemeinen Gegensatz von Idealismus und Realismus in der Kunst, beleuchtete die Stellung des deutschen Theaters zum

Dichter, Musiker, bildenden Künstler, aber auch zur Schule, zur bürgerlichen Gesellschaft, zum Staat und zum Königtum. Er erwog die huldvolle Pflege, die Bayerns Könige Künsten und Wissenschaften angedeihen ließen, und erkannte Bayerns besonderen deutschen Beruf, durch den allein es seine Selbständigkeit neben Preußen dauernd wahren könne, in der Förderung des über die bloße praktische Nützlichkeit hinausstrebenden deutschen Geistes, somit vornehmlich in der Ausbildung eines deutschen Stiles auf dem Gebiete des lebendigen Dramas. Unter diesem Stil verstand er aber „die vollkommen erreichte und zum Gesetz erhobene Übereinstimmung der theatralischen Darstellung mit dem dargestellten wahrhaft deutschen Dichterwerke".

Mit kräftigem Nachdruck, aber ohne jegliche parteiische Einseitigkeit und Leidenschaft sprach Wagner in allen diesen Fragen seine Überzeugung aus. Innerlich begründete er alles auf das sorgsamste; äußerlich reihte er das Einzelne loser an einander, ohne stets auf einen einheitlichen, systematischen Aufbau der Schrift Bedacht zu nehmen

Mit der Abhandlung „Über das Dirigieren" aus den letzten Monaten des Jahres 1869 begab er sich wieder in den ausschließlichen Bereich der Musik. An zahlreichen Beispielen aus der eignen Erfahrung zeigte er, wie wenig die meisten deutschen Kapellmeister der neueren Zeit, namentlich die eleganten, rasch über alles hinweg eilenden Dirigenten aus Mendelssohns Schule, die Schönheiten unserer musikalischen Meisterwerke im Theater oder Konzertsaale zum künstlerisch befriedigenden Ausdruck brächten. Den Grund davon erblickte er in dem geringen Verständnis dieser Musiker vom Gesang; nur dieses lasse stets das richtige Zeitmaß erkennen, nur das richtige Tempo aber lehre überall den rechten musikalischen Vortrag. Und auf charakteristisch bedeutenden Vortrag schien ihm, dem größten Meister des Dirigierens im neunzehnten Jahr-

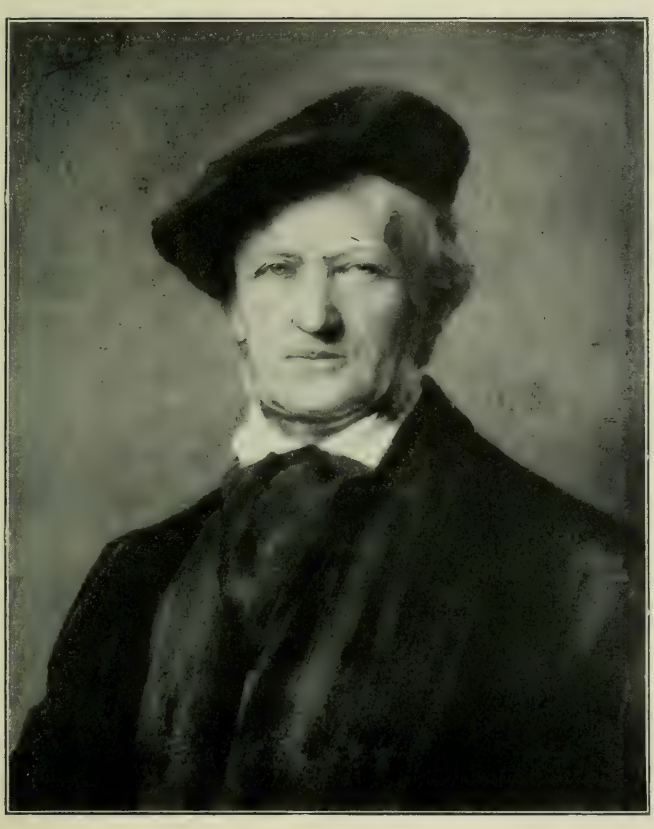
hundert, alles anzukommen. Er verzichtete durchaus darauf, allgemeine Regeln aufzustellen; das gute Beispiel betrachtete er als das einzige Mittel, um rechte Vortragsweise zu lehren und dadurch auch den schädlichen Einfluß jener charakterlos-oberflächlichen Art des Dirigierens auf die moderne Kompositionskunst zu hemmen.

Neue, große Aussichten eröffnete das bedeutungsvolle Jahr 1870 dem Menschen wie dem Künstler Wagner. In Cosima von Bülow wurde ihm die Gattin angetraut, nach der er sich so lange schmerzlich gesehnt hatte, die ihn ebenso hingebungsvoll und leidenschaftlich liebte, wie sie sein künstlerisches Streben und sein gesamtes geistiges Wesen innig verstand. Sie erst ließ ihn das volle Glück eigner, traulicher Häuslichkeit, die Seligkeit eines durch keinen Zweifel mehr getrübten Geistes- und Herzensbundes empfinden; sie vermittelte aber auch vor allem bei seinem Verkehr mit der Außenwelt, der so oft bisher für den empfindlichen, der Gemeinheit des Lebens wehrlos preisgegebenen Künstler ein Herd von Qualen gewesen war. Sie schenkte ihm neben zwei Töchtern den Sohn, dessen Geburt ihn mit unbeschreiblichem Entzücken erfüllte. Gleich dem Helden seines großen Werkes, dessen Taten er gerade in jubelnden Tönen verherrlichte, nannte er ihn Siegfried. Seinen tiefen, freudigen Dank für alles, was ihm die geliebte Frau gegeben, sprach er ihr zum Weihnachtsfest 1870 in dem „Siegfried-Idyll" aus, einem zart empfundenen Orchesterstück, das sein häusliches Glück inmitten der reizvollen Landschaft anmutig schilderte. Dazu mußte die Liebesszene im dritten Akte des Siegfrieddramas dem Komponisten ihre lieblichsten, durch seligen Frieden und kindlich reine Heiterkeit bezaubernden Melodien leihen. Diese Themen löste er aus dem dramatisch-tragischen Zusammenhang, indem er jedes andere Motiv der Tetralogie, das dort neben oder zwischen ihnen erklang, verstummen ließ; dann verband er sie zierlich unter einander zu einem

neuen Kunstwerk von schlichter und doch hold rührender Schönheit.

Mit freudigster Begeisterung begrüßte er in demselben Jahre die Erhebung Alldeutschlands gegen den Erbfeind. In den politischen Siegen unsres Volkes über das französische Heer erblickte er eine Gewähr, daß nun endlich auch die deutsche Kunst den Sieg, um den er so lange vergebens gerungen, feiern werde. Von dieser Hoffnung belebt, spannte er seine Kraft zu neuerdings weit ausgreifender, glücklicher Tätigkeit an.

Im September 1870 vollendete er seine philosophisch tief gründende, von höchster Begeisterung für den gefeierten Genius und für die Musik überhaupt erfüllte Schrift „Beethoven". Er ging von der Ansicht Schopenhauers aus, daß die übrigen Künste nur die Erscheinungsformen der Dinge, die Ideen, zum Objekt haben, die Musik dagegen das unmittelbare Abbild des Willens selbst, des inneren Wesens der Welt ist. Allein was der Frankfurter Denker als Laie in der Musik nur wie ein tiefsinniges Paradoxon ausgesprochen hatte, das führte Wagner als Musiker von Beruf mit Hilfe des sonstigen philosophischen Materials, das er in den Schriften Schopenhauers fand, zu einer theoretisch erschöpfenden Erklärung des Wesens der Musik und der Natur des Musikers aus und erläuterte es an dem Beispiel Beethovens, an dem Entwicklungsgang seines Genius, an seinem Verhältnis zur Welt und zu seiner Kunst. Er beleuchtete an einzelnen Hauptwerken des Meisters seine besonderen geschichtlichen Verdienste: Beethoven führte die Melodie zur höchsten Natureinfachheit zurück, verband in selbständig-neuer Weise reine Instrumentalmusik mit instrumental behandelten Singstimmen, erweiterte dadurch den symphonischen Bau bedeutsam und steigerte seine Wirkung zu ungeahnter Höhe. Aber auch die Verwandtschaft der künstlerischen Natur Beethovens mit der in ihrer Genialität ebenso unbegreiflichen Shakespeares betrachtete Wagner; dabei erhob er zugleich wieder den



Richard Wagner nach einem Gemälde von Franz v. Lenbach (1874).

Blick zu dem Ideal des wahren Dramas, das ihm allerwärts vorschwebte. Nach diesem Ideale, nach edler Neubeseelung unsrer Kunst und unsrer gesamten Zivilisation, die er im Sinne Beethovens von der Herrschaft des französischen Geschmacks, von der „frechen Mode" befreit wissen wollte, hieß er sein tapferes deutsches Volk ringen im reformatorischen, nicht im revolutionären Geist, als Weltbeglücker, dem der Rang noch vor dem Welteroberer gehöre.

Dem ernsten Kampfe gegen den französischen Geschmack folgte nach einigen Monaten als burleskes Nachspiel eine übermütige Satire auf die belagerten Pariser, ihre Regierung und Kriegsführung, ihren patriotisch eifernden Dichter Victor Hugo, ihre Lust an Oper und Ballett, zugleich auf Jaques Offenbach und das von der Pariser Mode beherrschte deutsche Theater. Das Ganze arbeitete Wagner unter dem Titel „Eine Kapitulation" als „Lustspiel in antiker Manier" rasch aus; Hans Richter sollte die Musik dazu schreiben. Doch kam es nicht so weit, da das Stück von dem Berliner Vorstadttheater, dem es Wagner anonym zur Aufführung anbot, abgewiesen wurde. Der echte Aristophanische Stil war hier besser als in allen ähnlichen Versuchen deutscher Dichter getroffen. Wie kunstlos auch scheinbar die ganze Posse angelegt und besonders Sprache und Vers behandelt war, so diente doch gerade diese Leichtigkeit, ja vermeintliche Leichtfertigkeit der Form überaus glücklich dem Zweck, den der Dichter verfolgte. Und überall strotzte sein Lustspiel von den tollsten Scherzen, von unfehlbar wirkenden Einfällen einer unerschöpflichen Phantasie; durchaus erwies es sich als ein Werk heiterster Laune, trotz aller Satire den harmlosen Zauberpossen eines Ferdinand Raimund innerlich verwandt.

Zu höheren Sphären schwang sich, von vaterländischer Begeisterung getragen, Wagners Kunst empor, als auf den Sieg seines Volkes das neue deutsche Reich begründet wurde: er schrieb den „Kaiser-

marsch". Seiner äußeren Form nach stand das Werk dem „Huldigungsmarsch" am nächsten; es war in derselben Weise gegliedert und rhythmisch durchaus ähnlich behandelt. In diese Form war aber hier ein an siegender Kraft und zündendem Feuer reicherer Tongehalt gegossen. Mächtiger bekundete sich in dem musikalischen Aufbau die dramatische Eigenart der Wagnerschen Kompositionskunst: das heldenhaft-feierliche Hauptthema, gepaart mit den ehernen Anfangsklängen des Lutherischen Triumphgesangs, dem Ausdruck wankellosen Vertrauens und zäher Festigkeit, kämpft sich gleichsam durch den figurierten Zwischensatz kraftvoll durch. Viel gewaltiger als der frühere Marsch angelegt, erforderte das Werk auch bedeutendere Ausdrucksmittel, neben einem großen Festorchester noch einen zahlreichen gemischten Chor für den Schlußsatz.

Um dieselbe Zeit reifte in Wagner der Plan, seine in Broschüren, Textbüchern und Zeitungen vielfach zerstreuten Schriften und Dichtungen in einer neuen Ausgabe zu vereinigen. Bereits im Sommer 1871 lag der erste Band dieser Sammlung fertig vor, dem in den nächsten zwei Jahren acht weitere folgten; ein zehnter Band erschien noch nach Wagners Tode. Manches schriftstellerische und dichterische Erzeugnis besonders aus den früheren Jahren des Künstlers war hier ausgeschieden, anderes mehr oder minder überarbeitet. Die einzelnen Werke waren im allgemeinen nach der Zeit ihres Entstehens geordnet und zeigten dadurch schon äußerlich, daß ihr Verfasser sie nicht als ein organisch zusammenhängendes wissenschaftliches System betrachtet wissen, sondern in ihnen vornehmlich ein geschichtlich getreues Abbild seines geistigen Entwicklungsganges darbieten wollte.

Wie sehr gleichwohl seine schriftstellerischen Äußerungen aus den verschiedensten Perioden seines Lebens oft im innigsten, widerspruchslosen Zusammenhang mit einander standen, bewiesen gerade damals zwei kleinere Arbeiten Wagners, seine „Erinne-

rungen“ an den im Mai 1871 verstorbenen Auber mit ihrer vortrefflichen Charakteristik der heitren Musik dieses echt französischen Komponisten und seines Hauptwerkes, der „Stummen von Portici“, und der schon etwas früher entstandene Aufsatz „Über die Bestimmung der Oper“, den Wagner im April 1871 in der Akademie der Künste zu Berlin vorlas. Er faßte hier einzelne Hauptpunkte dessen, was er in „Oper und Drama“ erschöpfend ausgeführt hatte, kurz zusammen, betonte dabei aber stärker das Verhältnis des Schauspiels und der Oper zu den mimischen Leistungen des deutschen Theaters, den Einfluß des theatralischen Effektes auf die Entwicklung jener beiden Kunstgattungen, den notwendigen Anteil des Schauspielers und Sängers an ihrer Veredlung zum wahren Drama.

Allein noch einen andern, wichtigeren Zweck verfolgte Wagner auf dieser Reise nach Berlin im Frühling 1871. Die politische Erhöhung Deutschlands hatte in ihm den schlummernden Mut geweckt, mit dem er jetzt rüstig und sicher an die volle Verwirklichung seines künstlerischen Ideals schritt. König Ludwigs Wunsch, dem Künstler zur Aufführung seines Nibelungendramas ein würdiges Theater in München zu erbauen, war durch die Wühlereien unverständiger und böswilliger Gegner vereitelt worden. Da faßte Wagner, der seitdem die Komposition der Tetralogie zum größten Teile vollendet hatte, den Gedanken, sich selbst das Haus zur Aufführung seines Werks zu erbauen und es darin mit auserlesenen Kräften in Szene zu setzen. Auf die Hilfe seines königlichen Freundes durfte er auch bei diesem neuen Plane vertrauen; doch hoffte er die nicht geringen Geldmittel, deren er für sein Unternehmen bedurfte, zunächst durch einen Verein der übrigen Anhänger seiner Kunst zu erlangen. Zum Orte seines Bühnenfestspielhauses wählte er die vom öffentlichen Kunsttreiben abseits gelegene bayrische Stadt Bayreuth.

Als Jüngling hatte er einst bei gelegentlicher Durchreise von ihr einen freundlichen Eindruck erhalten; als er sie jetzt im April und dann im Dezember 1871 wieder besuchte, fand er nicht nur diesen rein persönlichen Eindruck bestätigt, sondern die Stadt überhaupt für sein Vorhaben durchaus geeignet und ihre amtlichen Vertreter bereit, in jeder Weise seinen Wünschen fördernd entgegenzukommen. Bald verband ihn innige Freundschaft mit den Vorständen der städtischen Verwaltung, Bürgermeister Theodor Muncker und Bankier Friedrich Feustel, später besonders auch mit Feustels Schwiegersohn, Bankier Adolf Groß. Noch ehe diese Männer seine Kunst bewundernd kennen lernten, erweckte in ihnen seine Herzensgüte, Gemütstiefe, Wahrhaftigkeit und bezaubernde Heiterkeit im geselligen Umgange treue Liebe zu ihm; seine Charakterstrenge und sein zielbewußt schaffender Ernst aber flößte ihnen aufrichtige Verehrung ein. Froh erkannte Wagner, daß ihm die kleine fränkische Stadt in der Tat eine neue Heimat werden könne: im April 1872 siedelte er für immer nach Bayreuth über. Während des ersten Sommers wohnte er noch in dem zum Schloß Fantaisie gehörigen Gasthof des Dörfchens Donndorf, eine gute Stunde von der Stadt entfernt; dann bezog er in Bayreuth selbst eine Mietwohnung und 1874 sein eignes Haus „Wahnfried", in welchem der Vielumhergetriebene ein schönes, trautes Heim für den Rest seiner Tage gewann.

Sein künstlerisches Unternehmen wurde von seinen Gegnern und besonders auch von einem großen Teil der deutschen Presse mit Spott überhäuft, von seinen Freunden allenthalben mit heller Freude begrüßt. Mit dem tatkräftigsten Eifer wirkte für die Aufbringung der erforderlichen Geldmittel der junge, Wagner schon von Zürich und Wien her persönlich befreundete Pianist Karl Tausig und nach dessen ungeahnt frühem Tode (im Juli 1871) die Gemahlin des preußischen Hausministers Marie Freifrau von Schleinitz. Der

Bayreuth.

Musikalienhändler Emil Heckel gründete in Mannheim 1871 den ersten „Richard-Wagner-Verein" zur Förderung des Bayreuther Plans; ähnliche Vereine folgten alsbald in vielen deutschen und ausländischen Städten. Wagner selbst unterbrach seine Arbeit an der Komposition der „Götterdämmerung" durch die eingehendsten Beratungen mit Architekten, Maschinenmeistern, Dekorationsmalern und durch Reisen zu einzelnen Vereinen: namentlich aber leitete er im Laufe der nächsten Jahre zahlreiche Konzerte zum Besten seines Unternehmens in mehreren größeren Städten, wie Berlin, Mannheim, Hamburg, Köln, Wien, Pest, überall mit dem stolzesten Erfolge. Auf ähnliche Weise suchte vor allem auch Bülow die Sache seines Freundes aufopferungsvoll zu unterstützen.

Am 22. Mai 1872 fand die feierliche Grundsteinlegung des Theaterbaues in Bayreuth statt. Die damit verbundene mustergültige Aufführung der „Neunten Symphonie" und des „Kaisermarsches" gab zugleich eine erste Probe von dem, was Richard Wagner mit tüchtigen Sängern und Musikern, die vorurteilsfrei seinem Worte folgten, künstlerisch leisten konnte. Verschiedne Bemerkungen über den Vortrag Beethovenscher Werke, die sich ihm bei dieser Gelegenheit aufdrängten, besonders über einzelne Stellen der „Neunten Symphonie", wo die deutliche Hervorhebung

der Melodie leichte Veränderungen in der Instrumentation zu erfordern schien, teilte er 1873 in einem Aufsatze für das „Musikalische Wochenblatt" mit.

An schriftstellerischen Arbeiten war namentlich der Sommer und Herbst nach der Grundsteinlegung reich. Ihm gehörte neben mehreren kleinen Aufsätzen und Sendschreiben die inhalts- und lehrreiche, „dem Andenken der großen Wilhelmine Schröder-Devrient" gewidmete Schrift „Über Schauspieler und Sänger" an. Wagner konnte hier an mehrere seiner früheren Abhandlungen anknüpfen; zugleich verfügte er über eine erstaunliche Fülle von Beispielen, die ihm teils die eigne künstlerische Erfahrung, teils das geschichtliche Studium der Entwicklung des deutschen Theaters wie der Schauspielkunst überhaupt darbot. Indem er sie prüfend betrachtete, suchte er das Wesen der mimischen Leistung zu ergründen. Er erkannte als dessen Grundzug die Wahrhaftigkeit der Darstellung, die allem bewußten und noch so virtuosen Komödienspiel schnurstracks entgegengesetzt ist; sie leitet den mimischen Künstler zu jenem Zustande der Selbstentäußerung und Entrücktheit, in den er hinwiederum den Zuschauer zu versetzen weiß. Fest glaubte Wagner an den überaus hohen künstlerischen Beruf des Mimen; aber das gegenwärtige deutsche Theaterwesen dünkte ihn völlig entartet, in falschem Pathos und konventionell-sinnlosen Manieren befangen. Darum verlangte er von den Schauspielern und Sängern vor allem Rückkehr zur Natürlichkeit; nur auf diesem Wege hoffte er die Kunst wiederzugewinnen, deren wir zur würdigen Aufführung der Werke Shakespeares, Goethes, Schillers, Kleists wie unsrer deutschen Tondichter bedürfen.

Einen mitunter erschreckend klaren Einblick in jene Entartung des deutschen Theaters erhielt Wagner neuerdings auf einer Reise, die er im November und Dezember 1872 an mehrere deutsche Opernbühnen unternahm und südlich bis Straßburg, nördlich bis Bremen

ausdehnte. Sofort nach seiner Rückkehr berichtete er mit schonungsloser, aber notwendiger Offenheit im „Musikalischen Wochenblatt“ über die künstlerischen Eindrücke, die er auf dieser Reise empfangen hatte. Im einzelnen spendete er namentlich den Dirigenten Belehrung die Fülle. Neben diesen in das Wesen der Kunst

Wagners Wohnhaus in Bayreuth.

unmittelbar eindringenden Schriften veröffentlichte er in den gleichen Jahren mehrere kleine Broschüren, Erklärungen und Berichte, um seinen Freunden und Gönnern Auskunft über den Fortgang des Baues und der übrigen Vorbereitungen für die Bayreuther Bühnenfestspiele zu geben.

Das Unternehmen gedieh zusehends trotz manchen unvermuteten und voraus nicht zu berechnenden Hindernissen. Sie verzögerten zwar wieder und wieder die

Das Bühnenfestspielhaus
zu Bayreuth.

Vollendung des ganzen Werkes: 1872 oder 1873, wie es sich Wagner in seinen ersten Träumen ausgemalt hatte, durfte er noch nicht an die Aufführung des „Rings“ gehen. Aber im August 1873 konnte dem Bühnenbau der Dachstuhl aufgesetzt, im folgenden Sommer bereits mit einzelnen Sängern Klavierproben vorgenommen werden. Genauere, vollständige Klavier- und Orchesterproben im Festspielhause selbst, dessen Akustik sich dabei herrlich bewährte, folgten im Juli und August 1875; zahlreiche

Freunde der großen Sache fanden sich schon zur Teilnahme an diesen Vorstudien von Nah und Fern ein.

Rastlos wurde während des Winters und Frühlings weiter gearbeitet. Wagner selbst gönnte sich am wenigsten Ruhe, obwohl ihn unter anderm besonders Aufführungen des „Tannhäuser" und „Lohengrin" zu Wien und des „Tristan" zu Berlin auf Monate von Bayreuth fern hielten. Überdies komponierte er damals zur hundertjährigen Gedenkfeier der Unabhängigkeitserklärung der Vereinigten Staaten von Nordamerika auf Bestellung der Veranstalter dieser Feier einen Festmarsch für großes Orchester. Ihm schwebte dabei das Goethesche Wort vor: „Nur der verdient sich Freiheit wie das Leben, der täglich sie erobern muß." So verherrlichte er in dem Tonstück den Sieg unerschrocken ringender Kraft. Im allgemeinen baute er es ähnlich auf wie seine beiden früheren Märsche; nur gestaltete er es modulatorisch reicher. Die wenigen, aber scharf bestimmten, charakteristischen Themen entwickelte er in feuriger, wahrhaft festlicher Weise und steigerte sie schließlich zu glänzender Wirkung.

Mit dem Juni 1876 begannen wieder in regelmäßiger, ununterbrochener Folge die Proben im Festspielhaus für die Sänger und für das von Hans Richter geleitete Orchester, zuerst getrennt, dann vereinigt. Bald zeigte sich schon ein so meisterliches Gelingen, daß die letzten Hauptproben und namentlich die Generalproben, denen König Ludwig beiwohnte, vollkommenen Aufführungen glichen.

Unmittelbar auf sie folgten vom 13. bis zum 30. August 1876 die ersten Bayreuther Bühnenfestspiele. Dreimal an je vier Abenden hinter einander wurde der „Ring des Nibelungen" in unvergeßlicher, einzig dem Ideal des Meisters sich nähernder Weise dem begeisterten Publikum, das aus aller Herren Ländern zusammengeströmt war, vorgeführt. Hervorragende Staatsmänner, Gelehrte und besonders Künstler huldigten mit den jubelnden Scharen der übrigen Zuschauer

dem Genius, der jetzt erst seine Schöpfung zu vollem Leben erweckt hatte, und deutsche und ausländische Fürsten riefen bewundernd dem einst Verfolgten ihren Beifall zu. Mit Wagners Gönnern aus drangvolleren Jahren, den Großherzogen Karl Alexander von Sachsen-

Der Zuschauerraum des Bühnenfestspielhauses.

Weimar und Friedrich von Baden, und zahlreichen andren Fürsten wohnte Kaiser Wilhelm selbst den ersten Aufführungen bei; zum dritten Zyklus der Festspiele fand sich als edelster Freund des Meisters und seiner Kunst wieder König Ludwig von Bayern ein.

Wagners Gegner hatten bis zum letzten Augenblick in feindselig geleiteten Zeitungen Zweifel, Hohn und Verleumdung ausgestreut und sogar durch plumpe Lügen den Besuch des zweiten Zyklus empfindlich geschädigt; sie

brachten auch dem vollendeten Erfolg nur geifernden Tadel und Spott entgegen. Dennoch hatte die echte deutsche Kunst im August 1876 einen Sieg errungen, der an nationaler Bedeutung den politischen Triumphen von 1870 und 1871 gleich kam. Die künstlerisch empfindenden Gäste aus aller Welt, die in Bayreuth versammelt waren, beugten sich bewundernd vor dem deutschen Geiste; das Kunstwerk der Zukunft, das so lange fast nur ungläubig belächelt worden war, schien er auf deutschem Boden in die Gegenwart eingeführt zu haben.

VIII.

Das deutsche Volk brauchte nur treu zu seinem größten lebenden Künstler zu halten und seinem Beispiele zu folgen, so konnten die Bayreuther Festspiele unmittelbar zur Begründung und allseitigen nationalen Pflege einer wahren dramatischen Kunst von spezifisch deutschem Geiste führen. Allein die tätige Unterstützung der meisten Freunde Wagners hatte nur einmaligem Gelingen gegolten und erlahmte nach dem ersten Erfolg. Das deutsche Volk aber als solches wußte die nationale Gabe, die der Künstler ihm bot, nicht zu schätzen und versäumte die Pflicht, die ihm daraus erwuchs. Auch bei dem, was Wagner von nun an erstrebte und als notwendige Folgerung aus seinen bisherigen Bemühungen erstreben mußte, sah er sich in der Hauptsache wieder auf sich selbst und wenige Freunde angewiesen.

Trotz dem glänzenden künstlerischen Erfolge hatten die Festspiele von 1876 nicht die erwarteten Einnahmen ergeben, deren man zur Deckung aller Kosten bedurfte. Nicht einmal um die Tilgung dieser Schuld mochten sich die bisherigen Förderer des Unternehmens weiterhin bekümmern. Sobald Wagner im Dezember von

einer Erholungsreise nach Italien zurückgekehrt war, schlug er allerlei Wege ein, um den Fehlbetrag aufzubringen. Im Mai 1877 ging er sogar nach London und führte dort in mehreren großen Konzerten Bruchstücke aus allen seinen Werken auf. Künstlerisch zwar glückte dieser Versuch vollständig, brachte dem Meister reiche Ehre und gewann seiner Musik viele Freunde; bei den übergroßen Kosten aber, die damit verbunden waren, ergab er nichts weniger als einen Überschuß für die Bayreuther Sache. Schließlich tilgte Wagner aus eignen Mitteln die für seine Privatverhältnisse beträchtliche Schuld: er trug sie nach und nach von den Einkünften ab, die ihm die Aufführungen des „Rings" in München abwarfen. Damit entschloß er sich zugleich, auch die Tetralogie — gegen seinen ursprünglichen Willen — den herkömmlichen Opernbühnen zu überlassen.

Ebenso schlug sein Vorhaben fehl, auf Grund der Leistungen vom Sommer 1876 einen stattlichen, tatkräftigen „Patronatverein zur Pflege und Erhaltung der Bühnenfestspiele in Bayreuth" und mit seiner Hilfe eine Art von musikalisch-dramatischer Hochschule ins Leben zu rufen. Es handelte sich um Übungen junger Sänger und Musiker in den Hauptwerken, vornehmlich der deutschen Meister, die Wagner selbst leiten und im Sommer regelmäßig durch öffentliche Aufführungen dieser Werke und besonders seiner eignen Dramen vom „Holländer" an krönen wollte. Denn was ihm jetzt noch als letzte Lebensaufgabe vorschwebte, war die Begründung eines deutschen Stils im Vortrag musikalischer und dramatischer Werke, den er nur durch das beständige praktische Beispiel lehren konnte. Solche Bestrebungen aber vermochten die Teilnahme seines Volkes nicht stark genug zu reizen. Der neue Patronatverein zählte zu wenig Mitglieder; die gehoffte Unterstützung von Seiten des deutschen Reiches blieb ganz aus: statt der praktisch wirkenden Schule konnte somit im Januar 1878 nur eine theoretisch vorbereitende Monatsschrift ins Leben

Richard Wagner nach einer Photographie von Elliot und Fry (London 1877).

treten, die „Bayreuther Blätter", unter Mitwirkung Wagners von seinem jüngeren Freunde Hans von Wolzogen herausgegeben.

Mit ihnen griff der Rastlos-Unverzagte einen Plan auf, den er schon 1871 mit Nietzsche besprochen hatte. Für sie bestimmte er nun fast ausnahmslos alles, was er noch für die Öffentlichkeit schrieb, eine erkleckliche Anzahl größerer und kleinerer Aufsätze über sehr verschiedene Fragen. Hier berichtete er über den künstlerischen Gewinn, den er den Festspielen von 1876 zuerkennen zu dürfen glaubte, über die Absichten, die er mit dem mißglückten Schulplane verbunden hatte, über die Bedingungen, unter denen neue Festspiele in Bayreuth stattfinden sollten. Indem er an frühere Arbeiten, namentlich an die Schrift „Deutsche Kunst und deutsche Politik", anknüpfte, untersuchte er das Wesen des deutschen Geistes, den Mißbrauch des Wortes „Modern", das Verhältnis des jetzigen Publikums, wie es durch unsre Zeitungen, Theater und Universitäten gebildet wird, zum Kunstwerke, die Tragik im Schicksal des schaffenden Geistes, insofern er den Bedingungen der Zeit und des Raumes für sein Wirken unterworfen ist, die Begriffe Dichter, Seher, Sänger, Erzähler, Poet, Künstler, Musiker, Komponist, die Bedeutung des dichterischen Textes für die musikalische Melodie, den unverwischbaren Unterschied zwischen dramatischer und symphonischer Komposition.

Da diese Aufsätze sich zunächst nur an einen kleineren Kreis von Freunden wandten, ließ Wagner sich in der Form der Darstellung freier gehen. An Gedanken voll bedeutsamen Ernstes, die er streng logisch auf einander begründete, reihte er heitere Einfälle, wie sie mehr dem zwanglos springenden Geplauder eigen sind: Scherz und Witz mischte er reichlich ein; mit Satire, Ironie und Humor durchtränkte er überall seinen Vortrag. Den Grundton fast aller dieser Äußerungen bildete eine tiefe Verstimmung,

die sich aus den Erfahrungen seines Lebens, besonders der letzten Jahre leicht erklären ließ.

Wagner fühlte sich und sein Streben im schroffen Gegensatze zur modernen Welt und ihrer gesamten Kultur. Ebenso schroff kämpfte er nun gegen das moderne Treiben in Staat, Gesellschaft und Kunst an, gegen die Art, wie Kunst und Wissenschaft im neuen Reich gepflegt wurde, gegen das deutsche Theater, die deutschen Universitäten, die Religionsverhältnisse der Gegenwart, gegen die neuesten Kompositionsversuche in Deutschland, auch gegen die unverständigen, äußerlichen Nachahmer seiner eignen Musik, gegen den Unfug unserer Zeitungspresse. Mit Schmerz und Ekel sah er überall den unaufhaltsamen Verfall des echten deutschen Wesens und glaubte wieder als hauptsächliche Ursache davon die unheimlich schnell wachsende Macht des Judentums erkennen zu müssen. Unbarmherzig verfolgte er daher dieses mit immer neuem Spott als den gefährlichsten Feind des deutschen Geistes. Innige Wärme, heilige und heitere Begeisterung unterbrach diese pessimistisch trüben Betrachtungen fast nur, wenn er der wahren, ursprünglichen Eigenschaften der Deutschen und der hehren Glorie unsrer großen Musik gedachte. Wie sich in ihr zuerst zur Zeit der allgemeinen Verwelschung der deutsche Geist mit Sebastian Bach wieder lebenskräftig zeigte, so erhoffte von ihr auch Wagner einzig und allein noch die Rettung der in unserer modernen Kultur fast erstickten deutschen Kunst.

Grundgedanken der Schopenhauerschen Philosophie spann er gelegentlich bereits in verschiednen dieser Aufsätze erfolgreich weiter. Noch viel mehr aber beruhte alles, was er seit dem Herbst 1879 für die „Bayreuther Blätter“ schrieb, auf der Lehre Schopenhauers und der von ihm vor allem gepriesenen brahmanisch-buddhistischen Religion. Doch schritt er in wichtigen Fragen selbständig mit bewußter Kühnheit über die Anschauungen des dankbar verehrten

Philosophen hinaus. Zugleich wurde er auf die verwandten Bestrebungen Ernst von Webers aufmerksam: an seinem Ansturm auf die Vivisektion beteiligte sich Wagner mit leidenschaftlichem Eifer. Ferner gab er sich willig dem Einfluß des französischen Vorkämpfers für vegetarische Lebensweise Jean-Antoine Gleïzès und namentlich des Grafen Arthur von Gobineau hin. Seine geistvollen Dichtungen las er gerne; sein wissenschaftliches Hauptwerk über die Ungleichheit der menschlichen Rassen hinterließ ihm den tiefsten Eindruck; seine persönliche Freundschaft (seit 1880) galt ihm als reicher Gewinn für Geist und Gemüt.

Auf diesen Grundlagen entstand besonders die tiefsinnige Abhandlung „Religion und Kunst“ mit ihren Nachträgen und Zusätzen.

Wagner ging von der wesentlichen Übereinstimmung der indischen und der christlichen Religion aus und schilderte die belebende Einwirkung des Christentums auf alle wahre Kunst: sie verlor ihren Adel, sobald sie verweltlichte. Jene beiden erhabensten Religionen lehren aber bereits Abwendung von der Welt und ihren Leidenschaften, gründen sich also auf die Erkenntnis von der Sündhaftigkeit der geschichtlichen Menschheit, in der und für die sie gestiftet wurden. Am entsetzlichsten offenbart sich diese Sündhaftigkeit in der schonungslosen gegenseitigen Bekämpfung und Zerfleischung der einzelnen Menschen wie der verschiednen Stämme und Völker. Ihre letzte Ursache erblickte Wagner in der Entartung des Blutes, seitdem sich die Menschheit von der ursprünglichen und naturgemäßen Pflanzenkost zum Genuß des tierischen Fleisches gewandt habe. Damit hatte sie nach seiner Auffassung ihren physischen und sittlichen Verfall besiegelt; aus diesem aber folgt notwendig auch die Entartung des Christentums von der reinen Lehre des Heilandes und endlich die Verderbnis unserer ganzen modernen Zivilisation mit ihrer trügerischen Kunst und Wissenschaft.

Dekorationsskizze zu „Parsifal“ (Akt II, Szene 1).

Eine wirkliche Regeneration des Menschengeschlechtes hoffte Wagner nur von einer innigen Verbindung der Bestrebungen der Vegetarianer, der Tierschutz- und der Mäßigkeitsvereine mit denen des christlichen Sozialismus. Auf eine solche Regeneration muß alle wahre Religion abzielen; sie darf darum nur den reinen Kern der indischen und der christlichen Lehre ohne die allegorischen Zutaten der verschiednen Kulte in sich enthalten. Dann wird auch die Kunst als ein weihevoll reinigender religiöser Akt gelten, „zu göttlicher Entzückung heiter aufsteigende Klage".

Als größtes Gebot jener echten Religion erkannte Wagner mit Schopenhauer das Mitleid, dem die drei alles umfassenden Tugenden der Liebe, des Glaubens und der Hoffnung entkeimen. Mit Gobineau aber sah er die arische Rasse und besonders das germanische Volk ausgezeichnet durch die Stammeseigentümlichkeiten des Stolzes und der Wahrheitsliebe und somit vor allen andern Rassen fähig, Heldennaturen zu erzeugen. Mit dem französischen Forscher eiferte er gegen jegliche Vermischung der edleren Rassen oder Völker mit unedleren, pries aber im Gegensatze zu ihm das Christentum, die Religion der Armen am Geiste, deren Heil allen Menschen in gleichem Maße zu Teil werden soll, weit vor dem Brahmanentum, das als einseitige Rassenreligion nur bei dem geringsten Teile seiner Bekenner wahre Sittlichkeit zu bewirken vermag.

Volles Verständnis konnten diese Aufsätze Wagners nur bei wenigen Lesern finden, unbedingten Beifall bei noch wenigeren. Schon ihr satirisch-polemischer Grundcharakter stieß damals viele sonstige Freunde seiner Kunst ab; seinen Widerwillen gegen den „seichten" Optimismus, gegen den Glauben an den steten Fortschritt des Menschengeschlechts konnten sie zwar begreifen, aber nicht ohne Vorbehalt teilen.

Noch weniger Beachtung und Zustimmung erlangten die übrigen Aufsätze der „Bayreuther Blätter",

die vielfach denselben Ton anschlugen. Was man schon in Wagners Beiträgen nicht billigte, ließ man sich in denen seiner Anhänger ganz und gar nicht gefallen, auch da nicht, wo es außer allem Zweifel stand, daß diese in seinem Sinn und Auftrag redeten. Überdies hielten sich die Koryphäen der deutschen Schriftstellerwelt von der Bayreuther Monatsschrift fern, und ihre Mitarbeiter bedienten sich meist einer schwerflüssigen, bisweilen sogar recht unbeholfenen Sprache. Diese formalen Mängel nebst gewissen Einseitigkeiten der Tendenz ließen den trefflichen Gehalt mancher Aufsätze in den „Bayreuther Blättern" nicht zur rechten Geltung kommen; trotz ihren unleugbaren Verdiensten hat die Zeitschrift die Absicht ihres Schöpfers, neue, verständnisvolle Freunde seiner Kunst- und Weltanschauung zu gewinnen, nur wenig gefördert.

Desto unmittelbarer und tiefer ergriff alle das künstlerische Werk, das gleichzeitig mit den letzten Aufsätzen Wagners für seine Bayreuther Monatsschrift völlig ausreifte und einem ähnlichen Ideenkreise wie sie entstammte, das Bühnenweihfestspiel „Parsifal".

Der Plan, die bedeutendste Dichtung des französisch-deutschen Mittelalters im musikalischen Drama neu zu gestalten, reichte bis in die Züricher Jahre zurück. Ursprünglich als Episodenfigur im „Tristan" gedacht, trat Parsifal als Held eines selbständigen Dramas zuerst am Karfreitag (10. April) 1857 vor Wagners Seele. Sogleich in den folgenden Tagen wurden die Grundzüge der Dichtung entworfen. Während der nächsten Jahre gewannen besonders Amfortas und Kundry deutliche Gestalt in der Phantasie des Dramatikers. Jener erschien ihm wie sein „Tristan des dritten Aktes mit einer undenklichen Steigerung". Aber auch die Erkenntnis von dem Doppelwesen des „wunderbar weltdämonischen Weibes", das wilde Gralsbotin und zauberisch schöne Verführerin in einer Person ist, ging ihm damals schon auf und lehrte ihn,

wie er die alte Sage von Grund aus neu gestalten müsse. Allein erst in den letzten Augusttagen 1865 zeichnete er auf Wunsch König Ludwigs einen ausführlichen Entwurf des Werkes auf, äußerlich in der Form einer Erzählung, der es sogar an lehrhaften Erläuterungen nicht fehlt; doch gliedert sich das Ganze dramatisch in drei Hauptszenen, deren Dialog selbst vielfach schon genau bestimmt ist.

So lernten einzelne Freunde den Plan kennen, zuletzt 1872 Liszt, den der mystisch-religiöse Geist der Dichtung mit Recht an den Schluß von Goethes „Faust" erinnerte. Auch stieg nun schon während der Jahre, die ganz andern Aufgaben gewidmet waren, dann und wann ein musikalisches Thema zum „Parsifal" in der Phantasie Wagners auf. Aber erst im Januar 1877, mitten in den drückendsten Sorgen, die ihm von den Festspielen des vergangenen Sommers geblieben waren, ging er mit allem Ernst an die Ausführung des alten Plans. In wenigen Wochen schrieb er jetzt das vollständige Drama nieder, zunächst in Prosa; im April brachte er auch die Umdichtung in Verse zum Abschluß, und kurz vor Weihnachten 1877 ließ er sie im Druck erscheinen.

Die musikalische Komposition zog sich, da seine schriftstellerischen Arbeiten sie mehrfach unterbrachen durch einige Jahre hin, schritt aber unablässig vorwärts. Im April 1879 wurde sie im Entwurf beendigt. Teile des Werkes waren damals auch schon fertig instrumentiert; so konnte Wagner das Vorspiel bereits am Weihnachtsfeste 1878 vor zahlreichen Gästen in seinem Hause durch die Meininger Hofkapelle aufführen lassen. Die Partitur des ganzen Dramas wurde erst im Januar 1882 vollendet.

Wiederholte Erkrankung an der Gesichtsrose zwang den Künstler seit dem Herbst 1879 öfters die strenge Arbeit auszusetzen. Da nur ein vollständiger Luftwechsel Heilung zu versprechen schien, brach er mit seiner Familie noch im Dezember 1879 nach Neapel

Dekorationsskizze zu „Parsifal“ (Akt II, Szene 2).

auf. Bis zum Hochsommer blieb er hier. Dann verweilte er mehrere Wochen in Siena und in Venedig, erhielt in München die Zusage König Ludwigs, daß er nunmehr auch formell vor aller Welt das Protektorat der Bayreuther Bühnenfestspiele übernehmen wolle, und kehrte erst im November 1880 nach Wahnfried zurück. Hier fanden im folgenden August bereits Klavierproben für den „Parsifal" statt, dessen erste Aufführung nach mehrfachem Aufschub jetzt endgültig auf den Sommer 1882 festgesetzt war. Aber bald nach den Vorproben enteilte Wagner wieder nach Italien. Fast den ganzen Winter verbrachte er mit seiner Familie in Palermo; langsam kehrte er im Frühling heim nach Bayreuth.

Mit dem Juli begannen hier die Proben für das Bühnenweihfestspiel. König Ludwig hatte dafür die Orchester- und Chorkräfte des Münchner Hoftheaters unter der Leitung Hermann Levis und Franz Fischers zur Verfügung gestellt. Die Sänger und Sängerinnen der Solorollen waren wieder, wie vor sechs Jahren, von verschiednen deutschen Opernbühnen nach Bayreuth berufen worden. Da es sich diesmal um ein einziges Werk handelte, erforderten die Proben nur wenige Wochen, und schon am 26. Juli 1882 konnte die erste Aufführung des „Parsifal" stattfinden. Bis zum 29. August reihten sich ihr fünfzehn weitere Vorstellungen an.

An künstlerischer Vortrefflichkeit stand die Wiedergabe dieses Dramas noch über den Festspielen von 1876; aber auch der äußere Erfolg war trotz den tadelnden oder spöttischen Berichten in gewissen deutschen Zeitungen dieses Mal zweifellos. Selbst einzelne verhärtete Gegner der Wagnerschen Kunst streckten vor dem Bühnenweihfestspiel langsam die Waffen. Sein Schöpfer aber konnte, gestützt auf das nunmehrige Erträgnis der Aufführungen, sofort ihre Wiederholung für das nächste Jahr ankündigen. Überzeugt, daß er seinen Festspielen dadurch den edelsten Reiz,

seinem letzten Drama jedoch die würdigste Darstellung dauernd sichere, bestimmte er, daß „Parsifal“ fortan ausschließlich in Bayreuth öffentlich aufgeführt werden solle.

Wagner mußte sein Bühnenweihfestspiel schon wegen des religiösen Charakters, den er ihm aufgeprägt hatte, von dem Alltagstheater fern halten. Er verdankte den Stoff seines Dramas der tiefsinnigsten unter den christlichen Sagen des Mittelalters, deren sich die romanische und germanische Epik bemächtigte, der Sage von dem heiligen Gral. So heißt die kostbare Schüssel oder Schale, aus der Jesus das letzte Abendmahl genoß. In sie fing Joseph von Arimathia das Blut des gekreuzigten Heilands auf. Hernach wurde das weihvolle Gefäß von einem auserlesenen Geschlechte reiner Gottesstreiter in weltfremder Einsamkeit treu gehütet. Auf das engste verbunden mit dieser Sage war eine andre, die Erzählung von Parzival, der durch Gottes Gnade berufen ward, den um seiner Sünde willen mit Siechtum geplagten Gralskönig Amfortas zu heilen und sich selbst nach mancher Irrfahrt und Prüfung das Gralskönigtum zu gewinnen. Aber Wagner vertiefte noch überall den religiös-mystischen Sinn der mittelalterlichen Überlieferung. Treu der Schopenhauerschen Philosophie und im Einklang mit den ursprünglichen Lehren der brahmanisch-buddhistischen und der christlichen Religion, wie er sie in seinen letzten Aufsätzen für die „Bayreuther Blätter“ auffaßte, machte er die Verneinung des Willens zum Leben, die Ertötung der sinnlich-sündigen Begierde und die Betätigung selbstloser Nächstenliebe, das erlösende Mitleid mit allen Geschöpfen zum Grundgedanken seines Werkes. Zugleich hob er die symbolischen Beziehungen der Sage auf Vorgänge aus der Geschichte Christi bedeutsam hervor, ja verstärkte sie noch durch die dramatische Darstellung.

Das gewaltige Epos Wolframs von Eschenbach

lieferte ihm die Umrisse und Hauptgestalten der Handlung. Er hatte es schon 1845 gelesen, als er den „Lohengrin" entwarf. Im Mai 1859 zog er es in San Martes Übersetzung neuerdings zu Rate und ließ sich von ihm in allerhand Einzelheiten bestimmen, so sehr er sich jetzt auch von Wolframs Auffassung der Sage abgestoßen fühlte. Was sich aber hier in einer verwirrenden Fülle bunter Abenteuer und in den Schicksalen zahlreicher Personen breit aus einander spann, das mußte Wagner so knapp als möglich dramatisch zusammenfassen. Wieder mußte er aus dem kunstvoll ausgebildeten Epos eine einfache Urform der Sage gewinnen.

Seine Phantasie haftete an der Gestalt des jungen, kindlich reinen, aber weltunkundigen Parsifal, der beim Anblick des qualvoll leidenden Amfortas nicht die erlösende Frage aus mitfühlendem Herzen tut. Dafür mit Schmach überhäuft, schweren seelischen Kämpfen überlassen, bewährt er sich in kühnen Taten und harten Prüfungen, streift sein töricht-weltfremdes Wesen ab, büßt aber nicht die Treue und Reinheit seines Herzens ein. Endlich, nach langem, vergeblichem Suchen, gelangt er wieder zu Amfortas, heilt ihn durch seine mitleidige Frage und gewinnt sich selbst das Gralskönigtum.

Die Belehrungen und Prüfungen, durch die der Held des Epos Verständnis und Sicherheit im sittlichen Handeln erlangt, mußte der Dramatiker in eine einzige, entscheidende Tat zusammendrängen. Die Ursache vom Leiden des Amfortas sah er in sündiger Liebe, durch die sich der Gralskönig bestricken ließ. Denselben Verlockungen durch das gleiche verführerische Weib wird Parsifal ausgesetzt, von dem nämlichen Verlangen nach wildem Sinnengenuß ergriffen. Da erkennt er in den eignen Begierden und Liebesschmerzen das Sehnen und Leiden des Amfortas wieder, das er töricht und stumm in der Gralsburg beobachtet hat. Jetzt fühlt er dieses Leiden in seiner

Dekorationsskizze zu „Parsifal" (Akt III, Szene 1).

vollen Stärke selbst mit, ohne jedoch der Schuld, die es verursachte, teilhaftig zu sein: ohne seine Reinheit zu verlieren, wird er „durch Mitleid wissend". Er versteht jetzt, wozu er berufen ist, den Leidenden von seiner Qual, das Heiligtum des Grals aus schuldbefleckten Händen, die Welt vom sündigen Verlangen zu erlösen. So widersteht er jeder Versuchung, gewinnt siegreich von dem Gralsfeinde den heiligen Speer zurück, den Amfortas an ihn verlor, und zerstört durch seine in der Prüfung bewährte Reinheit das Reich der Sünde.

Vor allem in dieser dramatischen Hauptszene, aber auch sonst überall in seinem Werk drängte Wagner getrennte Ereignisse des Epos zusammen und schuf aus mehreren Personen der mittelalterlichen Dichtung eine einzige, an Bedeutung sie alle hoch überragende Gestalt. So flossen ihm Wolframs häßliche Gralsbotin Kundry und die dämonisch-reizvolle Orgeluse zu einem Wesen zusammen. In ihm verkörperte er die verderbliche und selbst ewig unbefriedigte Sinnenlust, die verzehrend wilde Begierde, die doch nach Ruhe und Erlösung schmachtet. Mit Herodias und andern leidenschaftlich frevelnden Frauen der Sage dünkte ihn diese seine Kundry eins. Mit bedeutsamen Charakterzügen aus der Legende vom ewigen Juden wie aus der Geschichte der büßenden Maria Magdalena stattete er sie aus. Halb erinnerte er dabei an die indische Lehre von den stets sich erneuernden Wiedergeburten, in denen der Mensch die Sünden eines früheren Daseins zu sühnen hat, halb an die Zeichnung der Heldin in dem einstigen Entwurf der „Sieger". So wurde diese neue Kundry vielleicht Wagners kühnste Erdichtung, eine Gestalt voll tiefster Symbolik und zugleich vom echtesten, wirklichkeitsfrischesten Leben beseelt.

Einfacher stellte sich sein Gurnemanz dar, der treue Waffengenosse des ersten Gralskönigs Titurel und seines Sohnes Amfortas. Aber auch ihm lieh

Wagner von dem Burgherrn in Wolframs Gedichte, der den weltunkundigen Jüngling in ritterlicher Sitte unterweist, fast nur den Namen. Dagegen übertrug er auf ihn Eigenschaften und Handlungen von dem am Karfreitag pilgernden alten Ritter und besonders von dem Einsiedler Trevrizent im mittelalterlichen Epos.

Einzelne Motive seines Dramas entlehnte Wagner auch aus andern, in Nebenumständen verschiednen Fassungen der Gralssage, die er teils aus den Abhandlungen San Martes im zweiten Bande seiner Übersetzung Wolframs (1841), teils aus den „Contes populaires des anciens Bretons“ von Th. de la Villemarqué (1842) kannte. So schöpfte er namentlich aus französischen Quellen den fruchtbaren Gedanken, daß die blutende Lanze, die in der Gralsburg gezeigt wird, mit der nach Wolframs Angabe Amfortas verwundet wurde, dieselbe sei, die einst Longinus dem Erlöser in die Seite stach, ferner die Annahme, daß auch dem Gralskönige Frauenliebe versagt sei und daß der Teufel sich vergebens bemühte, den reinen Jüngling Parzival durch allerlei verführerisches Blendwerk zu Falle zu bringen.

In derselben Absicht kämpft bei Wagner der über teuflischen Zauber gebietende Klingsor gegen den auserkorenen Helden. Für den Charakter seines Zauberers schwebte dem Dramatiker aber nicht bloß Wolframs Klingsor von Capua vor, sondern daneben auch der mit höllischen Dämonen verbündete Zaubermeister aus Ungarn im Gedicht vom Wartburgkrieg und in E. T. A. Hoffmanns Novelle von dem nämlichen Sängerstreit. Dabei wuchs Klingsor zu einer viel mächtigeren und furchtbareren Persönlichkeit als in Wolframs Epos, zum dämonischen Vertreter des bösen Prinzips empor. Sein Überwinder konnte bei Wagner natürlich nur Parsifal selbst sein. Das mittelhochdeutsche Gedicht hatte diese Rolle dem Artusritter Gawan zugeteilt, worüber schon San Marte sein Erstaunen äußerte. Für den Dramatiker völlig unbrauchbar waren die Ge-

fahren, die bei Wolfram Gawans im Wunderschlosse Klingsors warten. Wagner ersetzte sie durch die anmutige Episode von den Blumenmädchen aus dem alten Gedichte des Pfaffen Lamprecht von Alexander dem Großen: an ihrem Verlauf nahm er nur geringe, durch den dramatischen Zusammenhang gebotene Veränderungen vor. Übrigens fand er eine ganz ähnliche Überlieferung in indischen Sagen von den Versuchungen, die Buddha zu bestehen hatte. Und hier war auch schon der Ausgang des Kampfes zwischen Parsifal und Klingsor vorgebildet, das Wunder, kraft dessen die mit aller Wucht geschleuderte Waffe über dem Haupte des Reinen in der Luft schweben bleibt.

Ebenso verwertete Wagner für den Schluß seines Dramas die griechische Sage von der Wunde des Telephos, die vom Speer Achills herrührte und nur durch den Rost dieses Speeres geheilt werden konnte.

Für einige nebensächliche Umstände boten sich ihm noch ein paar Züge bei späteren Dichtern. So mag man sich bei Parsifals ersten Antworten auf Gurnemanz' Fragen an eine Szene aus Grimmelshausens „Simplicissimus", den Wagner recht wohl kannte, gemahnt fühlen, an das Gespräch des Einsiedlers mit dem einfältigen Knaben zu Anfang des Romans. Die plötzliche Verwandlung des üppigen Zaubergartens in trostlose Einöde scheint jener berühmten Stelle in Tassos „Befreitem Jerusalem" nachgebildet zu sein, wo unter Armidas Fluch nach dem Abschied Rinaldos die Herrlichkeiten ihrer Zauberinsel jäh verschwinden und nur wüstes Felsgeklüft zurückbleibt. Auch an Immermanns dramatische Mythe „Merlin" klingt da und dort eine Kleinigkeit an, ebenso vielleicht an deutsche Volksmärchen.

Endlich verdankte Wagner auch jetzt wieder gar manches der Vorrede von Joseph Görres zum altdeutschen „Lohengrin". In ihr begegnete er unter anderm einem philologischen Irrtum, den er aber für seine dramatische Auffassung der Sage vortrefflich brauchen

konnte. Görres hatte den Namen des Gralshelden Parsifal geschrieben und völlig unrichtig aus dem Arabischen erklären wollen: „der reine oder arme Dumme". Als „reinen Toren" führte auch Wagner seinen Helden ein. Schließlich nahm er sogar (im Februar 1877) die von Görres gewählte Schreibung statt der mittelhochdeutschen Namensform Parzival an, deren er sich bis dahin meist bedient hatte.

Nun war schon im Namen des Helden auch äußerlich erkennbar die Grundidee der dramatischen Handlung angedeutet. An einer solchen fehlte es in den mittelalterlichen Gralsdichtungen samt und sonders: in ihnen waltete durchaus der epische Geist und Stil. Erst Wagner vertiefte nicht nur ungemein all die vielen aus den verschiedensten Quellen geschöpften Sagenmotive und charakteristischen Züge, sondern verband sie auch ganz eigenartig mit meisterhafter Kunst zu organischer, lebendiger Einheit und entwickelte aus ihnen eine wahrhaft bedeutende Handlung. Sie ist einfacher als in seinen meisten früheren Dramen, aber fest gefügt in allen ihren Gliedern und bewegt sich in großen Zügen. Sie ist ganz und gar in das Innere des Helden verlegt. Was äußerlich geschieht, ist nur ein Sinn- und Spiegelbild der seelischen Vorgänge. Um Kämpfe im Herzen des sittlichen Menschen handelt es sich, um Kämpfe typischer Art, die aber hier von Anfang an die Gewähr des Sieges in sich tragen.

Das tragische Moment ist daher etwas anders gefaßt als meistens sonst im Drama. Gleichwohl ist der tragische Konflikt zwischen dem selbstischen Willen und der sittlichen Pflicht auch bei Parsifal vorhanden; aber er kommt nicht zu dem in der Tragödie gewöhnlichen Austrage: Wagners Held beugt seinen Willen vor dem göttlichen Gebote, ohne daß er zuerst gegen dieses anzustürmen versucht. Auch er lädt eine tragische Schuld auf sich, die er schwer büßt; sie ist aber rein passiver Art: dem leidenden Amfortas gegenüber tut er nichts, in seiner dumpfen Torheit versteht

er das Leiden des Königs nicht. Sein Mitgefühl ist zwar beim Anblick der Schmerzen erregt; aber die Erkenntnis geht ihm noch nicht auf, daß er zum Erlöser von diesen Schmerzen und von der Schuld, aus der sie quellen, berufen sei; den Weg sieht er noch nicht, der ihn zu diesem Ziele führen soll. Unter die herkömmlichen Schulregeln läßt sich freilich Parsifals tragische Schuld nicht wohl bringen. Ihnen gegenüber hat sich Wagner überhaupt in seinem letzten Werke freier gehalten als je zuvor. Auch unter den Erscheinungen der deutschen Literatur, die uns um jene Zeit eine neue, weitherzigere Auffassung des Tragischen erschlossen, nimmt das Bühnenweihfestspiel einen bedeutsamen Platz ein.

Echt dramatisch aber blieb Wagner auch hier stets im Wesen seiner Darstellung. Wie viel Episches und Lyrisches er auch in sie einweben mußte, so verstand er doch immer solche scheinbar undramatische Bestandteile durch eine meisterliche Behandlung des Dialogs zu verdecken, lange, notwendige Reden durch dazwischengeworfene Fragen zu unterbrechen und mit einer geradezu Shakespeareschen Kunst im höchsten Grade bewegt und lebendig zu gestalten. Zu dem religiösen Grundton des Ganzen stimmte endlich auch der ruhigere, feierlich-erhabene, meist einfache, doch oft mystisch gefärbte Charakter der Sprache.

Wie die Dichtung des „Parsifal" in gewissen Grundgedanken und selbst in Einzelheiten, z. B. in den aus „Siegfrieds Tod" übernommenen Trauerchören vor Titurels Leiche, an Wagners frühere Dramen mahnte, so ruhte auch die musikalische Komposition des Werkes auf den Grundlagen, auf denen sich alle seine Schöpfungen seit dem „Rheingold" aufbauten. Nur scheinbar widersprachen dem die zahlreichen Chöre, obgleich sie großenteils im alten Stil ausgeführt waren, so daß ihre Wirkung auf der mehrfachen Besetzung der einzelnen Gesangsstimmen beruhte. Wagner hatte solche Chöre seit dem „Ring" vermieden. Indem er jetzt zu

Richard Wagner nach einer Photographie von J. Albert (München 1880).

ihnen zurückkehrte, wurde er keinem künstlerischen Grundsatz untreu; er tat vielmehr nur, was die dramatische Handlung erforderte. Die Wahrheit der Darstellung, um deren willen er in früheren Fällen den Massengesang verworfen hatte, verlangte ihn nunmehr. Ebenso stimmte es nur zu der größeren Einfachheit der religiös gearteten Handlung, daß mit der Sprache und dem Verse der Dichtung auch die melodische und harmonische Ausgestaltung gewisser Chor- und Instrumentalsätze einfacher wurde und gelegentlich einmal selbst an ältere kirchliche Musik anklang.

An kräftiger Frische und gewaltig fortreißender Leidenschaft mußte die Tonsprache des „Parsifal" den früheren Werken Wagners nachstehen; das lag schon in der feierlichen Würde des religiösen Dramas begründet. Allein der Reichtum, die charakteristische Kraft und die Schönheit der melodischen Erfindung erwiesen das musikalische Genie des alternden Meisters ungeschwächt. Und fast noch höhere Bewunderung mußten die Pracht und die Bedeutsamkeit der kunstreichen Ausführung erwecken.

Wieder leitete Wagner die verschiednen Motive, die das Gewebe seiner Musik bestimmten, aus wenigen, zum Teil mit einander verwandten, überaus entwicklungsfähigen Grundthemen her. Vielleicht verfuhr er sogar diesmal noch sparsamer als zuvor. Unvergleichlich aber offenbarte sich seine ganze reife Kunst bei den mannigfachen Umformungen und Fortbildungen jener Grundthemen und den unmerklichen Übergängen von einem Motiv zum andern. Das Gewebe der Motive selbst war im allgemeinen nicht mehr ganz so dicht wie in den vorausgehenden Werken. Die Polyphonie, die in diesen fast ausnahmslos waltete, mußte in größeren Teilen des „Parsifal" wieder einer mehr homophonen Anlage weichen.

Desto sicherer behauptete die Singstimme das Übergewicht über das begleitende Orchester, zumal da sie gern die leitenden Themen in sich aufnahm. Auch

bot die dramatische Handlung reichliche, von Wagner immer freudig benützte Gelegenheit zur Pflege klangschöner Kantilene. Mit meisterlicher Kunst sind die längeren Reden, überhaupt die größeren zusammenhängenden Tongebilde musikalisch gegliedert. Alle Sorgfalt ist auf charakteristisch bedeutsame Ausgestaltung der Melodien verwendet. Dazu dient vortrefflich die bunte Menge von wechselnden Rhythmen, in denen sich namentlich seelische Erregung, oft aber auch bloß äußere Bewegung ausdrucksvoll malt. Zahlreiche Triolenfiguren und alle möglichen Arten von Synkopen werden zu solchem Zwecke auf das glücklichste verwertet. Neben und über dieser Mannigfaltigkeit des Einzelnen bleibt aber die einheitliche Grundstimmung so lange als möglich, meistens ganze Szenen hindurch, gewahrt. So liegt etwas von abgeklärter, erhabener Ruhe über dem ganzen Tonwerk, wie bewegt sich auch oft die einzelnen Teile ausnehmen.

Einfache Größe spricht auch aus der Musik des „Parsifal" zu uns: ja manches in ihr mahnt uns geradezu an die hehre Schlichtheit antiker Kunst. Aber auch wo Wagner farbensatte Malerei bieten will, scheut er jetzt vor kecker Verschwendung der Mittel zurück. Und eben durch die besonnene Sparsamkeit, mit der er jede klangliche oder rhythmische Wirkung richtig ausnützt, erzielt er durchweg den Eindruck vollendeter Meisterschaft.

Die begeisterte Aufnahme des „Parsifal" bei den Festspielen des Sommers 1882 war der herrlichste Triumph Wagners und seiner Kunst. Zum zweitenmale fanden sich, und nun ungleich zahlreicher als 1876, Gäste aus aller Welt in Bayreuth ein, nur um sein Werk zu hören, diesmal ein einziges Drama, dessen Aufführung wenige Stunden nicht überdauerte. Ja, er durfte aus dieser Teilnahme die Gewähr schöpfen, daß die Festspiele auch in Zukunft fortdauern und durch ihr lebensvolles Beispiel doch allmählich als die praktische Schule eines deutsch-dramatischen Stiles wirken würden, die er

in ihnen vor allem begründen wollte. Persönlich zwar hatte Wagner auch während der Festspiele durch Unpäßlichkeit manches zu leiden; gleichwohl kannte er keine Ermüdung, wo es die Arbeit für seine Kunst galt. Aber bald nach dem Schluß der Bayreuther Aufführungen enteilte er, Erholung suchend, mit den Seinen nach Venedig.

Ganz zu rasten vermochte er nicht lange. Er verfaßte einige Aufsätze für die „Bayreuther Blätter", darunter einen Bericht über die künstlerische Darstellung des „Parsifal" im verwichenen Sommer, führte zu Weihnachten im engsten Kreise seine vor fünfzig Jahren komponierte Symphonie in C-dur auf und dachte wohl auch mitunter an neue dramatische Pläne. Ernstlich beschäftigten ihn die Vorbereitungen zu den Festspielen des nächsten Sommers. Ein jäher Tod riß ihn mitten aus dem Schaffenseifer hinweg. Am 13. Februar 1883 erlag er im Palazzo Vendramin einem heftigen Anfall seines Herzleidens.

Seine Leiche wurde nach Bayreuth gebracht und dort seinem Wunsche gemäß im Garten seines Hauses am 18. Februar beerdigt. Den Sarg empfingen feierlich die Freunde auf allen größeren Eisenbahnstationen zwischen Venedig und Bayreuth; hier gaben ihm Tausende aus allen Gauen des Vaterlandes das letzte Geleite, Vertreter der Fürsten, die sich Freunde des Verewigten nannten, deutsche Künstler und Kunstfreunde, Bürger von Bayreuth. Außer Klopstock und Grillparzer war noch keinem deutschen Dichter eine ähnliche Leichenfeier bereitet worden. Aber, konnte an ihrem Grabe die Trauer sich bald in milde Wehmut verklären, so ertönte an Wagners Sarge die laute, heftige Klage eines trüben, schwer zu lindernden Schmerzes. Jene waren reif für den Tod und schaffensmüde dahingegangen: ihr Scheiden verursachte im Leben der Zurückbleibenden und in der ferneren Entwicklung der Kunst keine ersichtliche Lücke. Er aber, der als Künstler jene beiden noch weit überragte,

Palazzo Vendramin in Venedig.

hatte eben erst den Gipfel seiner Laufbahn erstiegen. Er hatte noch so viel zu wirken, was so wie er kein andrer wirken konnte: die deutsche dramatische Kunst hätte sein Genie so notwendig noch lange bedurft. Und leidenschaftlich heiß liebten ihn zahlreiche Freunde, die den Gedanken seines Todes geraume Zeit kaum zu fassen vermochten.

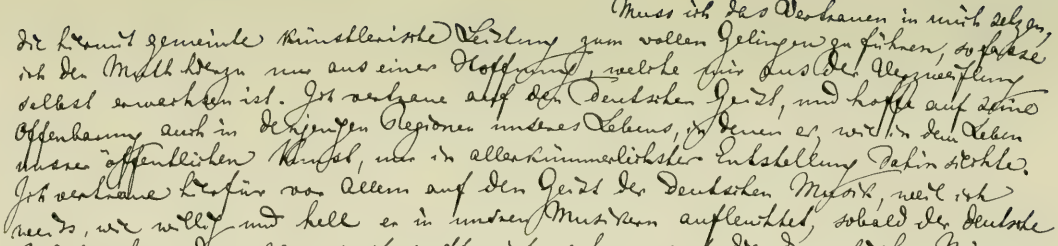
Er hatte sie vollauf verdient, diese Liebe. Er

war ein ebenso guter als großer Mann. Er vereinigte in seinem Wesen Hoheit der Gesinnung, Tiefe des Gemüts und kindliche Liebenswürdigkeit. Mit der unbeugsamen Kraft seines Willens paarte sich herzliche Milde, mit der Reizbarkeit seiner Laune, die sich aus seinen vielfach feindlichen Schicksalen und seinem Herzleiden erklärte, aufrichtige Versöhnlichkeit, mit dem Ernst seines Geistes, der auch im geselligen Verkehr unwillkürlich alles beherrschte, eine unversiegliche Lust an Scherz und Humor. Er liebte und schonte jedes Wesen, das Hilfe oder Teilnahme bedurfte, Tiere wie Menschen. Mutvolle Wahrhaftigkeit war der Grundzug seines Charakters. Darum war er schlicht und natürlich in seinem ganzen Gebaren, ein Feind aller falschen Gespreiztheit. Er war stolz, aber bei allem Bewußtsein dessen, was er wollte, konnte und leistete, bescheiden. Wie sein Gedächtnis ihm längst Vergangenes lebendig erhielt, so vergaß er dankbar auch nicht, was andere ihm Gutes getan hatten, und treu hing er an den Freunden, ob auch Zeit und Ort sie von ihm trennten. Selbst klar in seinem Wesen und Wollen, verlangte er dieselbe Klarheit von denen, die mit ihm zu verkehren wünschten. Er forderte von seinen persönlichen Freunden nicht, daß sie seine Kunst innig verstünden, noch weniger, daß sie seinen sonstigen Urteilen und Meinungen stets zustimmten. Aber er begehrte mit Recht von jedem, daß er, ohne durch fremdes Vorurteil verblendet zu sein, sein künstlerisches Streben ehrlich kennen lerne, bevor er darüber urteile, und nicht gehässig verdamme oder gar lügnerisch entstelle, was er in der edelsten Liebe zur Kunst für sein Volk geschaffen hatte.

Wagners Werke sind jetzt heimisch auf allen größeren Bühnen Deutschlands und auf vielen des Auslands. Werden sie auch oft nur in verstümmelter Gestalt oder sonst unzulänglich aufgeführt, doch sind und bleiben sie das Entzücken begeisterter Zuschauer.

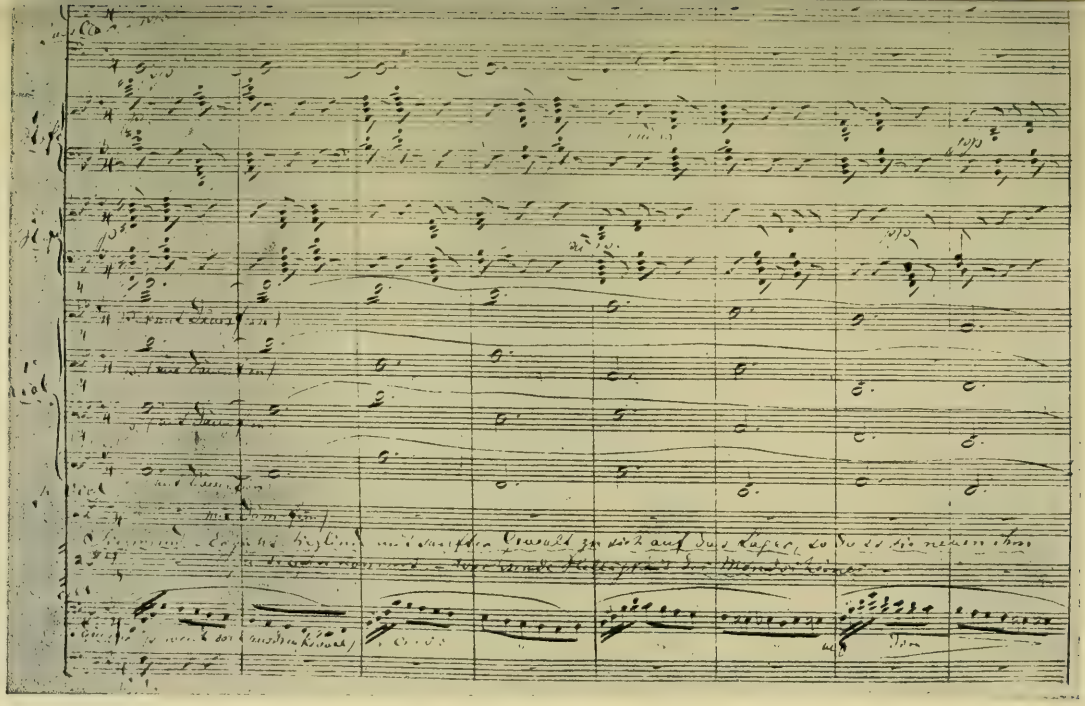
Selbst der engsinnige Tadel unverständiger oder böswilliger Kritiker hat dem allgemeinen Beifall endlich weichen müssen. Kein unparteiischer Kenner unsres jetzigen Kunstlebens leugnet den ungeheuren und zum Teil sehr wohltätigen Einfluß, den Wagner besonders auf die gegenwärtige Musik, und zwar ebenso auf ihre Komposition wie auf ihren Vortrag, gewonnen hat. Weniger haben unsre dramatischen Dichter von ihm gelernt; doch erhielten auch sie sowie die bildenden Künstler manche fruchtbare Anregung durch ihn.

Am reinsten aber lebt sein Geist fort in seiner letzten großen Schöpfung, den Bühnenfestspielen von Bayreuth. Sie waren das heilig zu haltende Vermächtnis, das er seinem Volke hinterließ. Der hohe Sinn seiner Witwe, unterstützt von treuen Freunden seines Hauses und seiner Kunst, verwaltet dieses Erbe mit einer selbstlosen Hingabe und künstlerischen Einsicht, die über den Tadel mißgünstiger Krittler erhaben ist. Unbedingt fehlerlos ist nichts Menschliches, auch nicht die Bayreuther Festspiele, die von so vielen Zufälligkeiten mit abhängen; allein die ideale Vollkommenheit dramatischer Darstellung, die Wagner selbst erstrebte, wird zur Stunde noch immer am besten auf der Bayreuther Bühne erreicht und kann wohl noch manches Jahr nur hier und nur durch die erreicht werden, die es als ihren hehren Beruf erkennen, den letzten Willen des Meisters treu zu wahren.

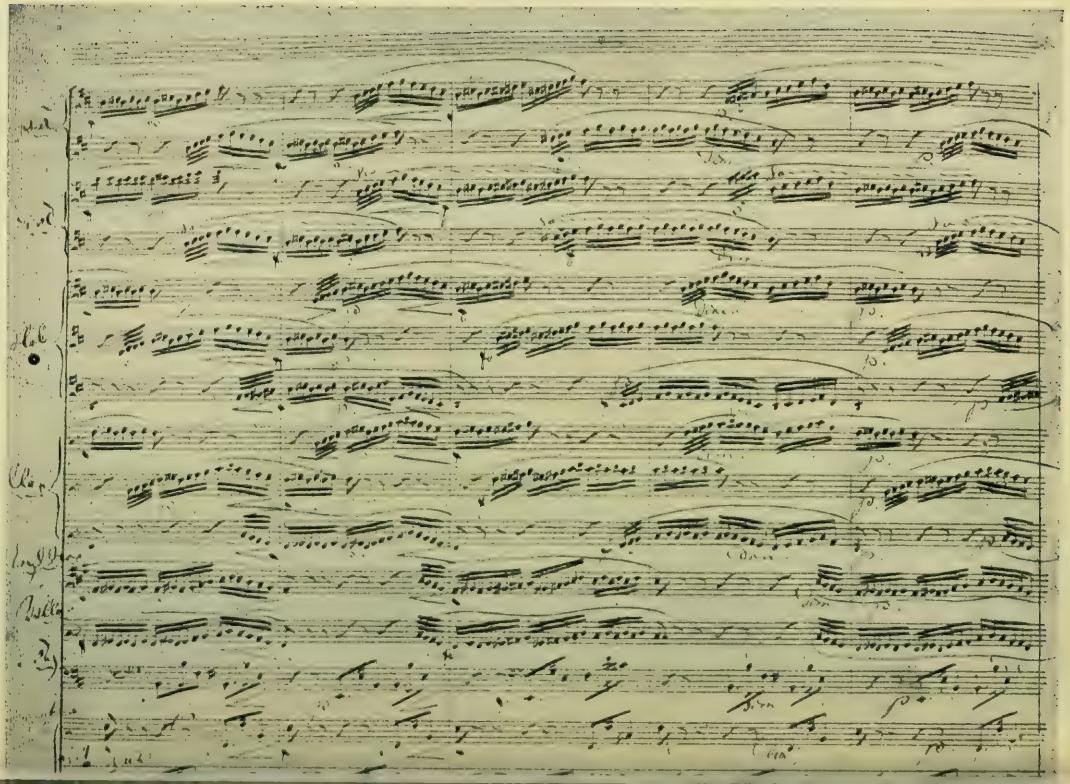


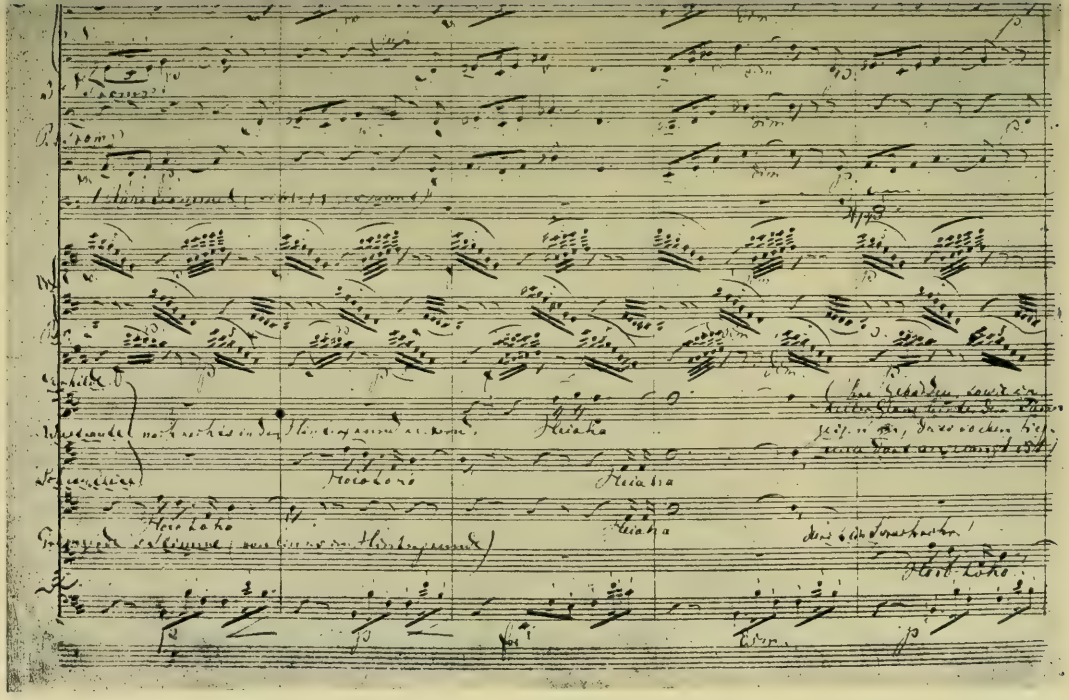
Richard Wagners Handschrift.

(Aus seiner Rede bei der Grundsteinlegung des Bayreuther Festspielhauses am 22. Mai 1872.)



Aus der Originalpartitur der „Walküre“ (Akt I).





Aus der Originalpartitur der „Walküre“ (Akt III).

Verzeichnis der Personennamen.

Wagners Schriften und Werke.

A.

Anders 23.
Antike Tragiker 2. 6. 59–62.
Apel 6.
Aristophanes 120.
Arnim 39.
Auber 15. 17. 29. 45. 122.
Avenarius, Cäcilie, geb. Geyer 24.
Avenarius, Eduard 23.

B.

Bach 27. 38. 135.
Bärmann 27.
Bakunin 52.
Batteux 2.
Baudelaire 95.
Bechstein 39.
Beethoven 5. 7–9. 13. 18. 21. 24 f. 27. 30. 33–35. 38. 58. 104. 118. 120. 124.
Bellini 14. 17. 21.
Berlioz 82.
Bethmann 18.
Börne 15.
Brendel 64.
Brentano 39.
Brix 23.
Bülow, Cosima v., vgl. Wagner, Cosima.
Bülow, Hans v. 56. 110. 113 f. 124.
Bulwer 27 f.
Burnouf 93.

C.

Challemel-Lacour 95.
Champfleury 95.
Cherubini 20. 34. 38.
Cornelius 110.

D.

Deinhardstein 100.
Didérot 2.
Donizetti 24.
Dorn 22.
Düringer 100.

E.
Edda 66. 70. 72 f.
Ettmüller 56. 70. 73.

F.
Feuerbach, Anselm 61.
Feuerbach, Ludwig 61. 84. 111.
Feustel 123.
Fischer, Franz 142.
Fischer, Wilhelm 37. 94.
Fouqué 7. 40. 72.
Frantz 115.
Friedrich, Großherzog von Baden 94. 129.
Fröbel 114 f.

G.
Geibel 70.
Geyer, Johanna, vgl. Wagner.
Geyer, Ludwig 5 f.
Gibbon 27.
Gleïzès 136.
Gluck 3. 27. 29 f. 38. 64.
Gobineau, Graf 136. 138.
Görres 44. 148 f.
Goethe 1. 3. 7 - 9. 24. 26 33. 38. 64. 76. 100. 125. 128. 140.
Göttling 49.
Gottfried von Straßburg 85 f. 88.
Gozzi 11 f.
Grillparzer 154.
Grimm, Jakob 39 f. 44. 73.
Grimm, Wilhelm 39 f. 44. 73.
Grimmelshausen 148.
Groß 123.
Gutzkow 15.
Gyrowetz 100.

H.
Hagen, August 99.
Hagen, Friedrich Heinrich von der 70. 72.
Halévy 24.
Hauff 32.
Haydn 9. 38.
Hebbel 70.
Heckel 124.
Hegel 61. 111.
Heine, Ferdinand 37.
Heine, Heinrich 15. 23 f. 26. 32. 39. 64.
Heinse 14.
Herder 3.
Herold 10.
Herwegh 56.
Himmel 11.
Hoffmann, E. T. A. 3. 8. 11. 25 f. 36. 40. 99. 147.
Holtei, 21 f.
Homer 6.
Hugo, Victor 24. 120.

I.
Immermann 10. 36. 45. 85. 148.
Junges Deutschland 14 – 16.

K.
Kalergis, Gräfin, vgl. Muchanow.
Kalidasa 12.
Karl Alexander, Großherzog von Sachsen-Weimar 129.
Keller 56.
Kietz 23.
Kittl 20.
Kleist 1. 125.

Klopstock 1. 76. 154.
Koenig 15. 20.
Köppen 93.
Konrad von Würzburg 45.
Kurz 85 f.

L.

Lachmann 73.
Lamprecht, Pfaffe 148.
Laube 14. 18. 23. 37.
Lehrs 23. 40.
Leo 24.
Lessing 1. 3.
Levi 142.
Liszt 48. 54 f. 58. 82 f. 94. 110. 113. 140.
Lohengrin (mittelalterliches Epos) 44—46. 148.
Lortzing 100. 104.
Lucas 40.
Ludwig II, König von Bayern 107 f. 110 f. 113. 122. 128 f. 140. 142.
Lüttichau, Freiherr v. 48.
Luther 121.

M.

Marryat 32.
Marschner 13. 27. 32–34. 38. 45 f.
Méhul 29.
Meistersinger 97. 99. 102. 104.
Mendelssohn-Bartholdy 38. 64. 116.
Meyerbeer 17. 22 f. 26. 29. 36. 45. 64.
Meysenbug, Malvida v. 95.
Minnesinger 89. 102.
Mosen 28.
Mozart 3. 7. 9. 14. 25. 27. 34. 38.
Muchanow, Marie v. 95.
Müller 73. 85.
Muncker 123.

N.

Nibelungenlied 45. 70. 72.
Nietzsche 114. 134.
Nornagestssaga 72.
Novalis 90.
Nuitter 95.

O.

Oberländer 50.
Offenbach 120.
Ossian 10.

P.

Palestrina 38.
Pecht 23.
Porges 110.

R.

Raimund 120.
Raupach 70.
Reger 100.
Richter 114. 120. 128.
Ritter 56.
Roche 95.
Röckel 52.
Romantiker 7 f. 65. 76.
Ronsard 24.
Rossini 14.
Rousseau 2.
Russell Mitford, Mary 27 f.

S.
Sachs 97 - 100.
San Marte 144. 147.
Schelling 3.
Scheurlin 24.
Schicksalstragiker 10. 75.
Schiller 1. 3. 10. 36. 125.
Schleiermacher 3.
Schleinitz, Freifrau v. 123.
Schnorr von Carolsfeld 110.
Schopenhauer 44. 84 89 f. 93. 111. 118. 135 f. 138. 143.
Schröder-Devrient, Wilhelmine 14. 18. 37. 125.
Schubert 14. 24.
Scribe 20.
Semper 56. 106. 110.
Shakespeare 2. 6. 10. 12. 15 bis 17. 29. 118. 125. 150.
Simrock 66. 70 72. 85.
Spohr 27. 34. 38.
Spontini 29. 64.
Sulzer, Jakob 56.
Sulzer, Johann Georg 2.

T.
Tannhäuserlied 39—41.
Tasso 148.
Tausig 123.
Tichatschek 37.
Tieck 7. 39.
Titurel (mittelalterliches Epos) 45.

U.
Uhland 70.
Uhlig 56.

V.
Villemarqué, de la 147.
Villot 95.
Vischer 70.
Völsungasaga 70.
Voltaire 2.

W.
Wagenseil 99.
Wagner, Adolf 6 f. 11.
Wagner, Albert 10.
Wagner, Cosima, geb. Liszt 113 f. 117. 157.
Wagner, Friedrich 5.
Wagner, Johanna, geb. Pätz 5 f. 19.
Wagner, Minna, geb. Planer 19. 22. 58.
Wagner, Richard:
Achilleus 66
Aufsätze aus Bayreuth 124—126. 134—136. 138. 143.
Aufsätze aus Paris 25 f. 30.
Aufsätze aus Riga 21.
Aufsätze aus Zürich 64.
Aufsatz über die deutsche Oper 15. 17 f.
Autobiographische Skizze 37.
Bayreuther Blätter 134 bis 136. 138 f. 143. 154.
Beethoven 118. 120.
Beethovens Neunte Symphonie 9. 38. 124 f.
Bericht über eine in München zu errichtende Musikschule 111 f
Bestimmung der Oper 122.

Wagner, Richard:
Bianca und Giuseppe 20 f.
Bursche, der auszog, um das Fürchten zu lernen 66. 68.
Deutsche Kunst und deutsche Politik 115 f. 134.
Ende in Paris 25.
Entwurf zur Organisation eines Nationaltheaters für Sachsen 50. 52. 64.
Erinnerungen an Auber 121 f.
Faust-Ouvertüre 13. 24 f.
Feen 10—15. 17. 30.
Festmarsch für Nordamerika 128.
Fliegender Holländer 13. 27. 30. 32—37. 42. 58. 64 f. 78. 95. 110. 132.
Friedrich Rotbart 48 f.
Fünf Gedichte 93.
Gesänge zu Goethes Faust 9.
Gesammelte Schriften und Dichtungen 121.
Geschichte seines Lebens 114.
Glückliche Bärenfamilie 21.
Götterdämmerung 48 f. 66. 68—70. 73—76. 88. 124. 150.
Hochzeit 10 f.
Huldigungsmarsch 110. 121. 128.
Jesus von Nazareth 49 f.
Judentum in der Musik 64 f.
Kaisermarsch 120 f. 124. 128.
Kantate zum Neujahr 18.
Kapitulation 120.
Klavierkompositionen 9. 24.

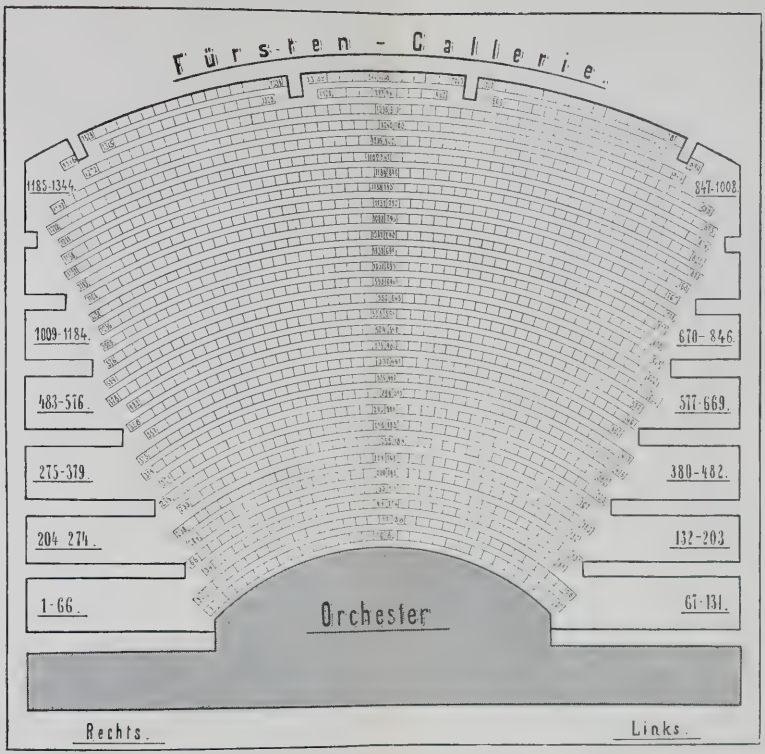
Wagner, Richard:
Konzertouvertüren 8. 20 f.
Kunst und Klima 60.
Kunst und Revolution 59 f.
Kunstwerk der Zukunft 60 bis 62. 64. 82.
Leubald 6 f.
Liebesmahl der Apostel 38.
Liebesverbot 15—19. 23. 34.
Lieder 24.
Liszts symphonische Dichtungen 82 f.
Lohengrin 13. 36. 43—48. 58. 65. 78—80. 95. 113. 128. 144.
Meistersinger 43. 97—100. 102—104. 107. 113 f.
Mitteilung an meine Freunde 65. 95.
Nachruf auf Fischer 94.
Oper und Drama 60—62. 64 f. 82. 95. 122.
Parsifal 93 f. 139 f. 142 bis 144. 146—150. 152—154.
Pilgerfahrt zu Beethoven 25.
Religion und Kunst 136. 138. 143.
Rheingold 68 f. 74 f. 103. 113. 150.
Rienzi 13. 21—24. 37—39. 32. 35—37. 48. 58.
Ring des Nibelungen 65. 68—70. 72—76. 78—80. 82—86. 89 f. 92 f. 97. 103 f. 106. 110. 122. 127 f. 132. 150.
Schäferspiel 8.
Schauspieler u. Sänger 125.

Wagner, Richard:
Sieger 93. 146.
Siegfried 68—70. 74–76. 99. 110. 117.
Siegfried-Idyll 117 f.
Siegfrieds Tod, vgl. Götterdämmerung.
Staat und Religion 111.
Symphonien 9. 18. 154.
Tannhäuser 18 36—44 47 f. 54. 58. 64 f. 82. 95 f. 102. 110. 128.
Tristan und Isolde 85 f. 88 bis 90. 92—97. 103 f. 110. 128. 139.
Über das Dirigieren 116 f.
Walküre 68 f. 73–76. 113.
Wibelungen 49.
Wieland der Schmied 66. 68.
Wiener Hofoperntheater 106 f.
Zukunftsmusik 95 f.
Wagner, Rosalie 10.
Wagner, Siegfried 117.
Wartburgkrieg 40 f. 44. 147.
Weber, Dionys 9.
Weber, Ernst v. 136.
Weber, Karl Maria v. 6. 13 f. 18. 27. 30. 34. 38. 44.
Weinlig 9 f.
Weißheimer 107.
Werthes 10.
Wesendonck, Mathilde 56. 58. 85. 88. 93. 98.
Wesendonck, Otto 56. 58. 88. 98.
Wieland 1. 3. 76.
Wilhelm I., deutscher Kaiser 129.
Wilkinasaga 66. 72.
Wille, Eliza 56. 107.
Wille, François 56.
Wolff, O. L. B. 12.
Wolfram von Eschenbach 44 f. 143 f. 146—148.
Wolzogen, Freiherr v. 134.

Verzeichnis der Abbildungen.

1. Geburtshaus Wagners in Leipzig. S. 7.
2. Richard Wagner nach einer Zeichnung von E. B. Kietz (1850). Nach dem Lichtdrucke in Joseph Kürschners Wagnerjahrbuch (Stuttgart 1886). S. 31.
3. Dekorationsskizze zum „Ring des Nibelungen" (Rheingold, Szene 1). Nach der Originalskizze von Professor Brückner in Koburg. S. 51.
4. Dekorationsskizze zum „Ring des Nibelungen" (Walküre, Akt I). S. 57.
5. Dekorationsskizze zum „Ring des Nibelungen" (Walküre, Akt III). S. 63.
6. Dekorationsskizze zum „Ring des Nibelungen" (Siegfried, Akt I). S. 67.
7. Dekorationsskizze zum „Ring des Nibelungen" (Siegfried, Akt II). S. 71.
8. Dekorationsskizze zum „Ring des Nibelungen" (Götterdämmerung, Akt I). S. 77.
9. Dekorationsskizze zum „Ring des Nibelungen" (Götterdämmerung, Akt II). S. 81.
10. Dekorationsskizze zum „Ring des Nibelungen" (Götterdämmerung, Akt III). S. 87.
11. Dekorationsskizze zum „Ring des Nibelungen" (Götterdämmerung, Schluß). S. 91.
12. Dekorationsskizze zu „Parsifal" (Akt I, Szene 1). S. 101.
13. Dekorationsskizze zu „Parsifal" (Akt I, Wandeldekoration). S. 105.

14. Sempers Entwurf des Münchner Festspielhauses. S. 109.
15. Wagners Wohnhaus in München, Briennerstraße Nr. 18. S. 112.
16. Richard Wagner nach einem Gemälde von Franz v. Lenbach (1874). Nach der Photogravüre der Verlagsanstalt Bruckmann in H. S. Chamberlains „Richard Wagner" (München 1896). S. 119.
17. Bayreuth, vom Bühnenfestspielhaus aus gesehen. S. 124.
18. Wagners Wohnhaus „Wahnfried" in Bayreuth. S. 126.
19. Das Bühnenfestspielhaus zu Bayreuth. S. 127.
20. Der Zuschauerraum des Bühnenfestspielhauses zu Bayreuth. S. 129.
21. Der Gralstempel. Nach der Originalskizze von Professor Brückner in Koburg. S. 131.
22. Richard Wagner nach einer Photographie von Elliot und Fry (London 1877). S. 133.
23. Dekorationsskizze zu „Parsifal" (Akt II, Szene 1). S. 137.
24. Dekorationsskizze zu „Parsifal" (Akt II, Szene 2). S. 141.
25. Dekorationsskizze zu „Parsifal" (Akt III, Szene 1). S. 145.
26. Richard Wagner nach einer Photographie von J. Albert (München 1880). S. 151.
27. Wagners Sterbehaus, Palazzo Vendramin in Venedig. S. 155.
28. Wagners Handschrift. Nach dem im Besitze des Verfassers befindlichen Autogramm der Rede Wagners bei der Grundsteinlegung des Bayreuther Festspielhauses am 22. Mai 1872. S. 159.
29. Titelbild. Richard Wagner nach einer Radierung von Hubert Herkomer (London 1877).
30. Doppelbild I. Aus der Originalpartitur der „Walküre" (Akt I). Nach der im Nachlasse König Ludwigs II. befindlichen Originalpartitur. Hinter S. 160.
31. Doppelbild II. Aus der Originalpartitur der „Walküre" (Akt III). Hinter S. 160.
32. Doppelbild III. Das Bühnenfestspielhaus zu Bayreuth. Einteilung des Zuschauerraums. Hinter S. 168.



Das Bühnenfestspielhaus zu Bayreuth. Einteilung des Zuschauerraums.

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

ML
410
W1M92

Muncker, Franz
Richard Wagner

Music

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 12 04 01 08 007 3